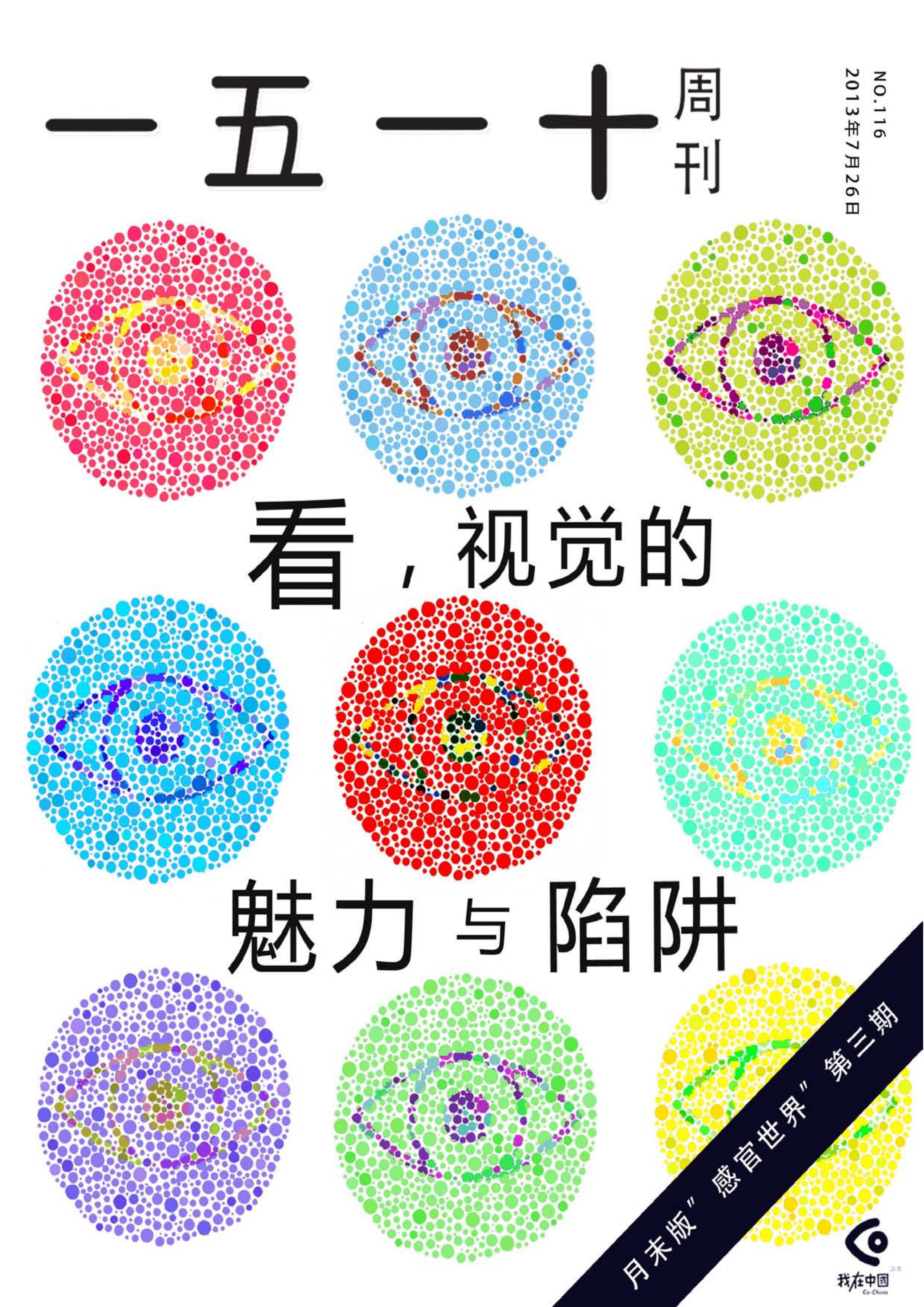


一五一十周刊
NO.116
2013年7月26日
看，视觉的
魅力与陷阱
月末版"感官世界"第三期
我在中国

编者的话

观看产生激情与爱，观看创造认识与反思，观看带来抵抗与行动；通过观看，我们对这个大抵令人沮丧的世界，依然能够不懈地怀抱希望。

这是约翰.伯格（台湾译为约翰.伯杰）在《观看的视界》（The Sense of Sight）一书中提出的观点。观看是一种既普通又神奇的行为，投射在视网膜上的一切，经由大脑反应加工后，内化为我们意识的一部份。心盲无明，当时间累积，意识筛选眼睛所见，我们面对万千世界，可能对太多事物视而不见。本期一五一十周刊月末版，我们将继续“感官世界”的专题，展开视觉之旅，体验视觉传递给我们的正面、负面影响和各种强烈刺激。

“有爱”的照片令观者心情愉悦，在 Instagram （一款 app）上最受欢迎的照片标签中，love 排名第一。我们也通过视觉经验获取安全感。为什么小孩子喜欢围着某个物体转圈跑？日本视觉大师田名网敬一用扭曲的迷幻图像，捕捉脑中闪现的幻觉和记忆，用各种形式拼贴、转化、重复，混杂映射出心理奇幻，同样为我们制造出欢乐感受。

我们能通过视觉感到快乐，但有时那些美好是一种权力制造的假象。景观——从广告、电影电视，到建筑物——是隐性的意识形态，无一不是权力加强社会认同的工具。人们在视觉上认可了摩天大厦、地铁和超宽马路，也就肯定了一种发展逻辑。杜君立认为：“强迫被观看在面目可憎呆板无趣的中国城市建筑上一览无遗，权力的炫耀是毫不掩饰的。”人们不知该相信自己的眼睛还是权力的眼睛。在微小之处，顾铮认为权力与身体的视觉表征也密切相关。19 世纪后期，法国人阿尔方斯 · 贝蒂隆发明了给罪犯拍摄肖像，记录其面部特征，并且登记存档的方式，权力就成功运用摄影建构“敌人”或社会中“他者”的形象。

当我们的眼睛习惯了周遭的一切，视觉刺激可以有效破坏内心秩序。我们既逃避又想拥抱这种刺激。所谓的“Cult 电影”就是要把无休止的血腥、裸

体、不伦、粗口等恶趣味传遍人间。这种恶趣味已经演变为一种时尚，正在颠覆主流价值观和中产阶级品味。刺激未必是低级，此类影片中也不乏反应人类所不敢面对的自身丑恶与现实黑暗的佳作。

本次视觉之旅结束之时，我们跟随吴琼的文章，回顾视觉文化研究的谱系、架构以及发展脉络。美国现象学家汉斯·乔纳斯（Hans Jonas）把视觉在各种感官中，奉为最高。视觉的三大特征：不依赖时间的连续、动态的中立、理想的距离性，每一个都可以作为哲学基本概念的基础：瞬间与永恒、变与不变、相对于绝对。

“视觉所及之处，心灵必能到达。”在读完本期月末版后，愿你能了解视觉的魅力，更好地享受观看的快乐，同时跳脱被迫观看的权力控制。

1510 周刊由「我在中国」（Co-China）论坛志愿者团队制作，每周出版一期，周刊通过网络发布，所有非一五一十部落的文章均经过作者或首发媒体的授权，期待大家的关注和建议。

目录



将本刊分享至：

【引子】

郭力昕：深入浅出的观看如何可能——导读《观看的视界》


郭力昕，台湾媒体评论、学者。

> **这本书全面展现着约翰·伯杰 犀利厚重、又深入浅出的「观看的方式」。再准确一点的说，《观看的视界》（The Sense of Sight），是伯杰对于观看，及它可能发生的作用，给读者的种种提议：观看产生激情与爱、观看创造认识与反思、观看带来抵抗与行动，以及，透过观看，我们对这个大抵令人沮丧的世界，依然能够不懈地怀抱希望。**

这是一本关于观看的书。其实应该说，这本书全面展现着约翰·伯杰 犀利厚重、又深入浅出的「观看的方式」。再准确一点的说，《观看的视界》（The Sense of Sight），是伯杰对于观看，及它可能发生的作用，给读者的种种提议：观看产生激情与爱、观看创造认识与反思、观看带来抵抗与行动，以及，透过观看，我们对这个大抵令人沮丧的世界，依然能够不懈地怀抱希望。

伯杰并不是在写一本通俗励志手册，他当然更绝不是那种罔顾复杂脉络的肤浅乐观主义者。做为一位坚定的唯物论观点与人道主义之马克斯主义文论家，与多种艺术形式的创作者，伯杰眼中的世界，是一个沉重、缺乏公义、充满制度性压迫与人为灾难的苦痛世界。但是，这从来没有挫折他以锐利的观看，和热情的书写，意志坚定地正面迎对这个苦难世界，并从中看到美、力量与希望。这个文集里议题广泛的书写，扩展且深化了他在《观看的方式》（Ways of Seeing）这本经典文集里，对于观看这件事进行的思考和批判性分析。《观看的视界》相当完整的将他对几个重大主题的持续关切，淋漓地铺陈出来。

这本书，是一份文字与观点的盛宴。在这些由诗作串缀起来的文章里，伯杰是一个观看者，和一个说故事的人。伯杰在别人的故事中观看，更在自己的观看中说故事。来自别人的故事，可能是法国山村农夫们传承着经验与智慧的日常交谈，甚至家长里短，也可能是藏在在画家或诗人艺术作品里面的繁复语境。例如，伯杰在观看土耳其诗人希克美，描述



博斯普鲁斯海峡边一个火车站的诗里，读到土耳其的国家命运时，会将他的故事脉络，置入由美国中情局支持的极右派组织「灰狼」，对土国人民进行的马拉斯大屠杀。因此，在伯杰现场感十足的故事里，他所描述的、媲美土耳其导演锡兰（Nuri Bilge Ceylan）忧郁凄美之电影画面的博斯普鲁斯海峡，或者希克美的诗，就不容许我们以一种去政治历史的唯美方式观看。

伯杰更是高明的说故事的人。他的故事饱含微言大义，与浓烈的淑世热情，意义的密度极高。但是这位左翼作家却一点也不说教，他讲故事的文字语言平易简约，在节制的文字里溢满情感。我们少见他使用形容词装饰情感，只见精准的动词与名词，绘出一幅又一幅高度影像感与临场感的画面。然而，伯杰观看与说故事的力道，远不仅于此。他的观看，能够信手拈来丰富的生命经验、和旁征博引的典故以为参照；更重要的，他故事里的人物或作品，总是链接着历史与政治，并对这个世界里的道德、正义与价值，进行毫不回避的提问，与揭举。

伯杰在故事里观看艺术。他讨论绘画的时间、空间，与可见性，也分析油画、素描与摄影这几种静态视觉艺术形式的差异。这些讨论，对于一个不在艺术专业领域、或不具艺术创作经验的读者而言，给予了启明。其实这个效果，也许同样足以摇晃艺术理论与创作之专业者的既定思维。但他不只是抽象的、理论性的谈，而是从具体的画作、或自己的绘画经验里，把这些抽象的思维，转化为鲜活的意念和理解。例如，伯杰在〈立体主义的时刻〉这篇宏文里，延续了他在《毕加索的成功与失败》的讨论，将可能只被一般人理解为西方艺术史上另一个艺术风格或典范转移的时期，放在一个非常「立体」的、当时政经社会与科学发展的宏观脉络下观看，并将之定位为极其激进的、大破大立的革命性艺术思潮。

至于伯杰对西方艺术家及其画作的观看，更让我深受撞击与启迪。举例来说，他对莫奈与印象派绘画的分析，即令我眼界大开。不同于许多人对印象派油画的「朦胧印象」与美好感受，伯杰认为莫奈等这些印象派大师，对光线、色彩与笔触的科学式处理，是关闭了观赏者与绘画在时间、空间与情感上的连结，使人感到孤独，也让画家自己陷入对「人」的孤寂无情之境。将近三十年前，我曾以一个莫奈画作的倾慕者，拜访过他晚年反复捕捉的那个美丽的 Giverny 莲花池，而兀自感动不已；岁月沧桑之后，我才能懂得伯杰所观看和分析的关于莫奈的孤独，以至于，也许是某种西方文化内涵专有的孤独吧。

伯杰也观看城市。北方的白人城市。当然，这个观看，无可避免的连结着他对当代西方资本主义与消费文化的反省。在描述曼哈顿这个「向上发展」的畸形城市时，伯杰毫不掩饰他对这个西方现代资本主义重镇与极端案例的文化政治批判。这些批判，一如他对艺术的讨论，绝非只以抽象的价值或立场进行，而依然是建立在他对此城市里的人、和缺乏「内



在性」的外在样貌的入微观看。他描述曼哈顿的笔触慧黠尖锐，和布西亚在《美国》里的幽默与泼辣前后呼应。有些描述看似挖苦，实则只是伯杰的观看太过准确。他对活在纽约曼哈顿的人们，得不停地跟人短暂地说话、或孤身一人自己说话的描述，让人想起美国电影导演史柯西斯（Martin Scorsese）的《出租车司机》里，在寂寞房间的镜子前、对着自己说 Are you talking to me?的劳伯·狄尼洛的经典场景。

伯杰也观看城市。北方的白人城市。当然，这个观看，无可避免的连结着他对当代西方资本主义与消费文化的反省。在描述曼哈顿这个「向上发展」的畸形城市时，伯杰毫不掩饰他对这个西方现代资本主义重镇与极端案例的文化政治批判。这些批判，一如他对艺术的讨论，绝非只以抽象的价值或立场进行，而依然是建立在他对此城市里的人、和缺乏「内在性」的外在样貌的入微观看。他描述曼哈顿的笔触慧黠尖锐，和布西亚在《美国》里的幽默与泼辣前后呼应。有些描述看似挖苦，实则只是伯杰的观看太过准确。他对活在纽约曼哈顿的人们，得不停地跟人短暂地说话、或孤身一人自己说话的描述，让人想起美国电影导演史柯西斯（Martin Scorsese）的《出租车司机》里，在寂寞房间的镜子前、对着自己说 Are you talking to me?的劳伯·狄尼洛的经典场景。

也许最让我起敬的，是伯杰对死亡的观看。对于我们这个不喜或不习于面对死亡的华人文化，伯杰对死亡的观看与故事，也格外具有价值。他谈死亡，不那么在于哲学式的瞑想，而总是为了关照活着的人，让死者和幸存者或新生命进行对话。「告别照」里的几篇文字，伯杰透过死亡议题，展现着层次丰富的观看视野，和让人折服的说故事本领。例如，他可以从为自己初亡父亲素描的经验和思绪中，进入对素描与照片之差别的思考。在描述自己亲历友人费希尔的死亡之日时，伯杰将一位奥地利友人不期然走入死亡的细微过程，与东欧在共产主义时期的政治历史和相关议论交织在一起；而他对友人死前最后时刻的描写，平直低限，却让人内心翻腾。伯杰对死亡与死者的观看，让死亡这件事，充满尊严与内省，并且让活着的人懂得，生命虽短且苦，却必须珍惜以待、热情奋进的原因。

伯杰的观看与书写，没有学院式或研究写作带来的阅读障碍，也没有一些「专业」评论家将知识神秘化、以创造读者对艺术知识的畏惧和疏离。他诉说故事与观看艺术的方式，是能够充分响应现实世界的。伯杰让我们能够更靠近艺术、历史、当下、与自己的有限生命。在靠近的过程里，我们得到观看的方法、生活的勇气、与救赎的可能。我原没有足够能力评论、甚或只是整理伯杰的文字与思想；然而，透过伯杰这些令人无法释卷的文字（与本书译者准确精妙的文笔），我从中取得了另一些勇气，于是不揣浅漏，写下一点阅读笔记。

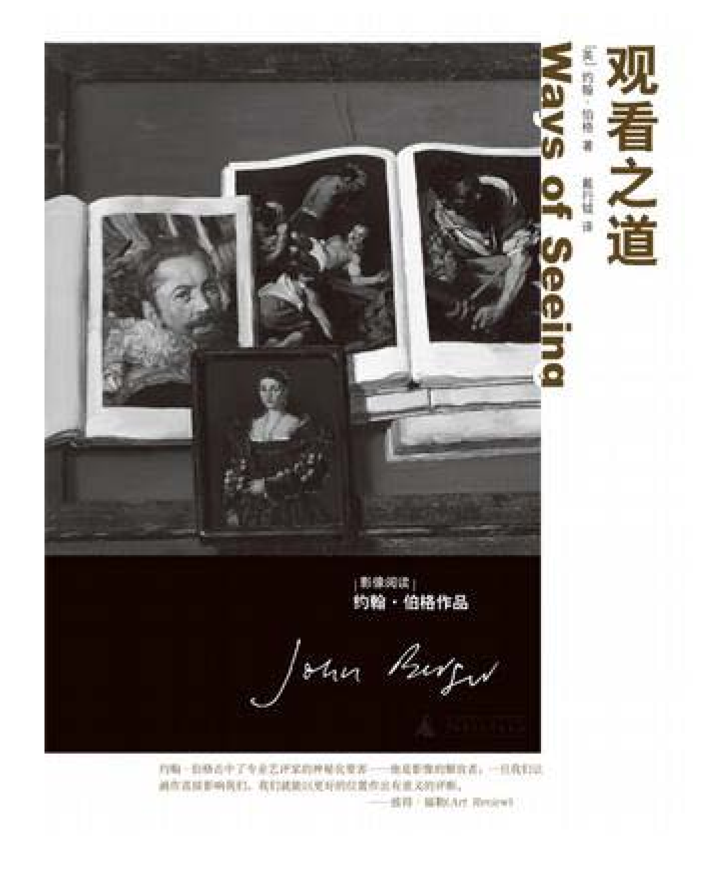


注：Berger 的音译，多年来被各种华文出版品误为「伯格」；印象中只有大陆译者戴行钺在《艺术观赏之道》（Ways of Seeing）（香港商务出版社，1991），依此英国姓氏应该且仅有的发音方式，译为伯杰。虽然可以理解出版者因出版资料需要一致而将错就错的考虑，本文仍希望使用比较正确的译法。

【原文链接】 【回到目录】



书籍推荐：约翰·伯格《观看之道》



作者：［英］约翰·伯格

介绍：

《观看之道》出版于 1972 年，基于英国 BBC 同名电视系列片写成，全书包括 7 篇文章，其中 4 篇，图文并用；其余 3 篇，纯用影像。每篇文章围绕“看”讨论一个主题，诸如：艺术与政治，女性作为观看的对象，油画自身的矛盾以及广告与资本主义白日梦等，广泛了探讨了“观看”与人类在社会层面、艺术领域的联系。

【回到目录】

【观看· 趣味】

TOP 10 最受欢迎的 Instagram 照片标签

1. #love 标签



2. #instagood 标签



3. #me 标签



Instagram 照片标签排名一览

1.	#love (+)	158,370,749 photos
2.	#instagood (+)	105,639,172 photos
3.	#me (+)	88,599,756 photos
4.	#tbt (+)	84,013,227 photos
5.	#cute (+)	82,474,605 photos
6.	#photooftheday (+)	76,595,529 photos
7.	#instamood (+)	70,065,342 photos
8.	#beautiful (+)	59,859,567 photos
9.	#picoftheday (+)	58,583,562 photos
10.	#girl (+)	57,783,600 photos

【原文链接】 【回到目录】

图片欣赏：视觉魔幻大师——田名网敬一



陈绍华：中国平面设计师。

“人称“视觉的魔术师”的他游走于混沌奇想的意识世界中，捕捉脑中闪现的幻觉和记忆，用各种形式拼贴、转化、重复，混杂映射出心理奇幻的视觉图像。有别于西方“超合理主义”的思维，田名网敬一试图探寻非日常的种种心灵幻像，他所描绘的不是美好真实的世界，而是被一种莫名竭力扭曲的认知体验。”

视觉艺术大师田名网敬一是日本 60 年代波普艺术与前卫艺术的开拓者，他原创性的视觉风格、独特的用色和混合了梦境与记忆的迷幻式图像，对观看的人产生了巨大的冲击与震撼。人称“视觉的魔术师”的他游走于混沌奇想的意识世界中，捕捉脑中闪现的幻觉和记忆，用各种形式拼贴、转化、重复，混杂映射出心理奇幻的视觉图像。有别于西方“超合理主义”的思维，田名网敬一试图探寻非日常的种种心灵幻像，他所描绘的不是美好真实的世界，而是被一种莫名竭力扭曲的认知体验。



战火映射的童年时代

1936 年，田名网敬一出生于东京一家西服衣料批发商之家。1945 年，9 岁的田名网经历了二战的东京大空袭。那时候祖父饲养的金鱼的磷光在爆炸中胡乱地反射，那恐怖的体验在田名网的脑海里留下了深深的烙印。金鱼和闪光也成为后来田名网作品的主要元素之一。幼年时期的田名网,对绘画有着浓厚的兴趣，中学的时候，他师从战后日本著名漫画家原一司先生，立志要成为一名漫画家。原一司先生离世后，年少的田名网又非常崇拜当时插画界的活跃人物小松崎茂和山川惣治，憧憬能成为那样的插画家。可是当时的日本对艺术家有着很强的偏见，父母强烈反对田名网的愿望：“如果学美术的话，将来何以谋生，学设计的话，将来的就业前景还可能会比较乐观。”在父母这样的想法之下，勉强同意田名网去武藏野美术大学学习设计专业，他们认为只有把艺术和商业结合起来，才是最好的出路。

叛逆与激情的少年时光

1942 年随家迁居到目黑区的田名网，在幼儿园等待家人来接回家的那段时间里，经常在那个叫目黑雅叙园的地方玩。作为日本首个综合性的婚宴礼堂，那里镶嵌着精致的浮雕，绘

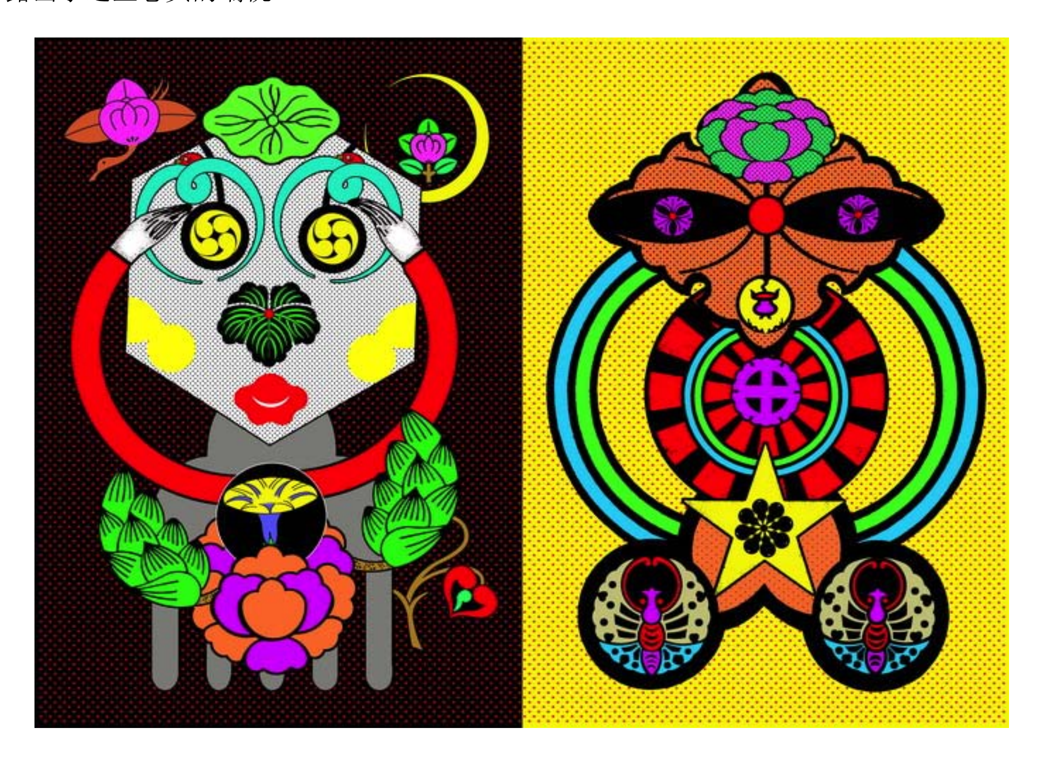


着美人画和游乐图的大柱子由天井直上而下的耸立着，过于奢侈豪华，被称作“昭和的龙宫城”，使得平民百姓对它充满了憧憬。不过，幼年的田名网却禁不住艺术的诱惑，还是悄悄溜进了那个被幼儿园的老师叮嘱不能去“那个妖精出没的地方”。

在幼年时期的家中微暗的收藏室中，保管着出征战场的叔父的收藏。他打破母亲的“不得入内”的戒规，屏住呼吸溜进了收藏室，寻找那早已使他迷了心窍的东西，那是被收藏在抽屉里的厚厚一叠的美术明信片。上面画着在纳粹旗前激情演说的希特勒、和近卫队青年谈笑的希特勒、拿着纳粹旗的希特勒青年团的少年，还有很多杂乱的纳粹明信片，混杂着人工添加颜色的性感女明星照片和猥亵的裸体照。

在微弱的灯光下，他一边强压着蠢蠢欲动的念头，一边小心翼翼地留意着隔壁屋外的动静，继续目不转睛地陶醉于那些神秘的图案——经过数十年的空白，被忘却了的战争的记忆在开始复苏的时候，他知道了性的来历。

在他的作品里一定有女性的肢体分布着，要追溯到源头，为何从开始就以女性的身体为主题，为何是乳房和大腿这种让人淫靡连想的诱惑，这个谜团起源，想必是在那偷看瞬间就露出了这些念头的端倪。



花花公子的首位美术总监

他的才能在学生时代已广为人知，在大学二年级（1958 年）的时候，就已获得当时对设计师来说是最高奖项之一的“日宣美特选”奖。大学毕业后，田名网就职于日本著名广告公司博报堂，但由于他的个人工作太多，所以不到一年就辞去了博报堂的工作。

后来他到了纽约，田名网接触到美国式繁华文化下大胆前卫、色彩斑澜的安迪沃霍尔的作品，他感到这种崭新的艺术形式将衍生及设计领域。回国后，他便创作了以好莱坞女演员为原形的表现情、色、性、爱的系列作品,成为以日本人的眼光反映以纽约为代表的美国文化的重要作品。1975 年，接受邀请出任《PLAY BOY 花花公子》（日本版）刊物的第一任艺术总监，为了访问该刊物的总部，田名网再次来到了纽约。在《PLAY BOY 花花公子》美国总部的安排下拜访了安迪沃霍尔的工作室。平面之外，田名网还在实验创作映像及动画作品，他的作品在 75 年 76 年的德国国际电影节、76 年的纽约电影节，以及 76 年加拿大的“渥太华国际动画节”中，被邀请上映，并获得国际上相当高的艺术评价。1976 年，田名网敬一还在东京的西村画廊举行了展览会，但由于太过于前卫，个展的第一天就因为警察的调查而被中止。

向往和平的素食主义者

在《小红帽》等的童话故事里，关于童年的创伤与偷看成年人世界的事，有着很大的关系。就是说窥视了性的秘密或暴虐行为的场景，偷看行为与罪恶感相交织，对少年人格的形成有着莫大的影响。

在离田名网初中学校不远的地方，是国立传染病研究所。悄悄潜入研究所里的少年田名网，入迷地头看着一个铺着白色瓷砖的房间，身着白色工作服的人员牵来一头牛，直接用利器击碎了牛的脑壳，在牛绝命的同时，他们用锐利的刀刃将牛解体，这就是对感染上传染病的实验动物的处置。





田名网看不出来他们对这样处置的动物有半点悔意，紧接着发生的事更是令他目瞪口呆，他们竟然将牛背上的肉，薄薄地片下来，并开始生吃牛肉！“难道也吃婴儿肉吗？”少年的心里一闪而过这怪异的念头，真是令人战栗的暴虐的进食场景。由于场景太过于触目惊心，自此之后，田名网变得无法进食一切的肉类。

探寻文化的根源之旅

虽然在沉浸在这黄金时期美国的波普艺术的兴奋中，但田名网确信自己所寻求的视觉魅力是作为日本人在特殊成长环境所刻留在内心深处的东西。自那以后，田名网就将发现到的一切能勾起他兴趣的东西与自己儿时的记忆之间的相关联的东西收集起来。

1980 年田名网去了中国，此次之旅最大的收获是观赏了松鹤图、波涛金龟图、蓬莱仙山的日出、明月寿星图等中国传统艺术，他沉浸在这些寓意招福的图像的兴奋中不能自拔。曾经在经营和服布料批发的父母家里的天棚低下，有着堆积如山的商标，那些色彩鲜明的吉祥物刺绣，飞龙、极乐鸟、沙漠骆驼图等都曾是田名网小时候爱不释手的玩具。那些以吉

祥物为主题的，红、绿、金、银等的强对比的“俗”色面构成，其实是以中国为首广为东亚地区甚行，传达着民间信仰的一种表现方式。

左右对称的构图，支配画面的放射状的线条，明月、波涛、金鱼……田名网想尽最大限度地勾勒出这些潜藏于内心的图像，构筑极乐的世界观。运用古今东西的吉祥物图像，探寻自己的“世外桃源之旅”从此开始。



濒临死亡的生命体验

1981 年，当时 45 岁的田名网罹患胸膜炎，在住院期间，他的脑海中不时地出现了各种幻觉，生命经历了生死攸关的关键时刻。正是这些经历，使田名网敬一在 80、90 年代中创作了许多以“生与死”为主题的作品。后来经常出现在田名网作品里的松树造型也是以患病中出现的幻觉为基本的印象而创作出来的，还有以仙鹤、大象等生物和裸体女性等为中心的主题都是那个时期作品的重要特点。

游走·混沌界----幻觉与记忆的“世外桃源”

1999 年，以田名网 60 年代作品为主题的展览会在 360℃美术馆举办。这个展览会得到了宇川直宏等 1960 年后出生的新生代文化领军人物的广泛赞扬。田名网敬一的作品再次在年轻人中兴起了新一轮的波澜，受到了更为广泛的支持。2005 年又重新开始在美术刊物上发表田名网敬一的新作品，金鱼和光线、旋转的松树造型、奇异的建筑造型及少女胴体等来自



于记忆和梦幻世界的元素，展现在平面、立体、映像、家具等各式各样的媒体之上，在社会各界引起轰动。七十三岁高龄的田名网敬一长期活跃于日本视觉艺术与流行文化界，他的作品风格超越时空，以性感、迷幻及色彩丰富见称，紧随时代脉搏，始终保持旺盛的激情与活力，引领日本现代波普文化，在年轻一代中保持着非凡之魅力。

【原文链接】 【回到目录】



【观看· 幻象】

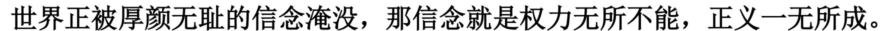
杜君立：景观社会里的权力焦虑


杜君立，关中西府人，下中农出身，中学文化，自由作者，著有《历史的细节》。

“

在一种出自动物本能的暴力冲动中，权力迅速发酵膨胀，权力大头症就爆发了。视觉焦虑就是其症状之一。

”



世界正被厚颜无耻的信念淹没，那信念就是权力无所不能，正义一无所成。

——索尔仁尼琴

网上流传着一组照片，由信阳市委市政府构成的一个庞大的建筑群占地超千亩，这在楼堂馆所大兴土木的中国并不令人惊奇，惊奇的是这些大楼不仅建造在一片“风水宝地”上，而且全部按照象征传统中国官威的八抬大轿格局设计。在高达 10 多层的“官轿”前后，各有四个整齐化一的三层的“轿夫”等距排列，每个“轿夫”之间的走廊如同一根粗粗的轿杆，将官轿高高的抬起。这个“官轿”建筑群将中国的官文化和权力文化体现得淋漓尽致。可以想象，那些坐在“官轿”中的官吏将体会到怎样的权力快感，即使古代专制帝国里的皇帝也不过如此。

据说，在生存无忧的前提下，权力往往成为人的主要欲望。权力是相对于别人而言的，对自己叫做权利。合法的权力在使用中需要对方同意，这样权力就不能随心所欲。政治学认为，未经授权的权力即是暴力。在一个泛权力化的社会，权力和暴力就是最高法则。当权力不受控制、暴力不受惩罚时，人们都会频繁地使用它，而不会在乎对他人的伤害。既然权力来源与权力对象无关，权力的失控和暴力的泛滥必然成为一种普遍现象。

在一种出自动物本能的暴力冲动中，权力迅速发酵膨胀，权力大头症就爆发了。视觉焦虑就是其症状之一。马洛斯和阿特勒都是著名的心理学家，马洛斯认为，审美需求属于生存需求满足之后的较高级需求；阿特勒认为，焦虑的根源是自卑感。因为权力的先天缺陷，道德的丑陋与法理上的自卑最终演变为无处不在的视觉焦虑。这种权力的视觉化又导致一个皇帝新装式的景观社会的形成。

法国当代思想家居伊•德波在《景观社会》一书中指出，集中的景观往往成为官僚政治专政的工具。景观是一种隐性的意识形态，景观的目标就在于它自身，其本质是对现存体制合



法性的认同，以视觉来无意识地支配人群。景观的完美与高大实现了不可接近的权力的视觉呈现，它让傻瓜们相信一切都是真实的、美好的和不可抗拒的。

对权力来说，建筑无疑是最为持久和有力的视觉语言，因此亚历山大要修建世界最高的灯塔，拿破仑要修世界最大的凯旋门。“超人”哲学家尼采说：“建筑是一种权力的雄辩术，在建筑中，人对万有引力的胜利和追求权力的意志都能成形可见。”希特勒的这段话堪称最好的注脚：“宏伟的建筑是消除我们民族自卑感的一剂良药。任何人都不能只靠空话来领导一个民族走出自卑。他必须能建造一些能让民众感到自豪的东西，那便是看得见、摸得着的建筑。这并不是在炫耀，而是给一个国家以自信。我们的敌人和朋友一定要认识到这些建筑巩固了我们的政权。”

人类对建筑视觉的追求来源于权力基因中的“巴别塔情结”。根据《旧约•创世纪》记载，巴比伦人曾经宣布，“我们要建造一座城和一座塔，塔顶通天，为要传扬我们的名，免得我们分散在全地上。”这个简短的政治声明显示，高楼建造从一开始就是权力的物化象征，它的功能首先是建立与上帝相等的霸权（“塔顶通天”），其次是打造政治威名（“传扬我们的名”），最后是实现国家集权（“免得我们分散在全地上”）。

思想家福柯认为，传统的权力是宏观的，以国家为权力中心，通过对局部的支配和控制形成一座可怕的权力大厦。卡夫卡曾经写过一篇关于中国的小说《万里长城建造时》，他将长城看作帝国的隐喻，“最为含混不清的机构莫过于帝国本身了。”修筑长城并不是防御匈奴，而是使帝国这个庞然怪物展现出它荒诞惊人的神秘和力量。人们可以从金字塔了解埃及帝国，从角斗场了解罗马帝国，从万里长城了解中华帝国，疯狂的建筑象征者帝国内部高度组织化的权力结构。

在一个暴富时代的中国，权力的炫耀性消费不仅加深了其视觉焦虑，也增加了其罪恶感。在遍布整个中国各个城市的广场、机关大楼和“鬼城”新区，被大量复制的一个个景观社会毫无生气，它唯一的作用的来满足权力的虚荣心，缓解权力的焦虑感。在这场摧枯拉朽的城市更新运动中，建筑成为体现权力和声望的最理想工具，对摩天大厦、地铁和超宽马路的疯狂执迷其实就是对权力的物化。这种用来炫耀的权力是毫不掩饰的，并被称之为“形象工程”。

在中国的每一个城市，都有一个高耸入云的地标性建筑，这隐喻着权力对个人的矮化。“在对建筑高度的夸耀中，凝聚着权力、征服和区域统治的强烈欲望。”朱大可将摩天大厦视为权力文化对古老阳具崇拜传统的复兴，“大批新生的高层建筑改造了景观政治的属性，令其在外表上散发出浓烈的资本荷尔蒙的阳性气味”。从砍树运动到绿地硬化，为了



寻求所谓“现代感”，以上海、北京和广州为先锋，整个中国都加入了城建的混凝土暴政。在权力美学所带来的恢弘气派的统一中，权力者得到了最大的满足感。

正如朱大可所说，权力美学的当代使命，就是要借助建筑大跃进浪潮，构筑新一代国家主义建筑作品，藉此向公众炫示权力的帝王品质：阔大和崇高、威严和令人生畏。薄熙来当年在大连时，他的办公桌上竟然装有大连市人民广场的喷泉控制开关，这种不可思议的权力欲与控制欲简直令人咋舌。

事实上，不仅仅是信阳当局，被焦虑折磨的每一个权力者都深深地迷信风水。在号称亚洲最大的大连星海广场上，竖有一只高 19.97 米，直径 1.997 米的华表，据说是专为香港回归而建。这根华表完全仿照北京天安门广场前的华表，但却高过北京华表，在风水学上讲求压住“龙脉”，有帝王之气。与华表相比，遍布中国各地的山寨天安门和山寨白宫更是数不胜数。

熊天平有一首歌，叫《你的眼睛》。歌中唱道：“不让你的眼睛看到人世间的伤心……”在权力下的中国，所有的视觉都已经被权力垄断，一切都成为皇帝的新装，或者掩盖或者装扮；是鹿还是马，人们不知是相信自己的眼睛，还是该相信权力的眼睛。有位台湾名流谈到中国时说：“凡是表面看得见的，进步的最快，比如道路、高楼、照明等；凡是看不见的，倒退的最深，如文化、信仰、道德等。外国人初到中国，往往赞叹有加，但住的时间越长，负面评价越多……”

经济学家黄亚生学贯中西，他将中国与印度的经济模式进行对比后，一针见血地指出：“如果说一个政府是追求美学的政府，那一定是成问题的政府。一个政府，你应该做的是使崔英杰这样的人能够卖一根香肠，能够过日子，而不是追求什么美学。”

【回到目录】

顾铮：政体与身体的视觉表征之关系


顾铮：上海复旦大学教授。

“

无论是陈独秀的还是索尔仁尼琴的狱中照片，区别虽然多多，却也有共同之处在。两照所缺者，恰恰是拍摄罪犯照片所要求的“客观性”。陈独秀的照片是照相馆模式，任由被摄者摆出自己认可的姿势，索尔仁尼琴的照片则摄入了他流露出来的恐惧表情。

”

美国摄影理论家阿伦·塞库拉把肖像照片分成“压迫”与“尊崇”两类。最典型的“压迫”型照片，也许要数监狱拍摄的犯人登记照片。19 世纪后期，法国人阿尔方斯·贝蒂隆发明了给罪犯拍摄肖像，记录其面部特征，并且登记存档的方式，试图以此实现社会控制的目标。此后，摄影就似乎更天经地义地与权力密切地联系在了一起。这种囚犯照片的拍摄，讲求客观性，把罪犯面孔分解成正面、侧面（右侧或左侧）两张，同时还有可能拍摄全身照片并标示身高尺寸，以此全面掌握犯人的身体数据。这种对于人的身体与相貌特征的分解图示以及数据采集，显然是与权力者对于身体的控制欲望联系在一起，也是为了便于今后再犯时的比对与抓捕。从方法上说，这样的拍摄，强调的是“客观性”呈现。从理论上说，则属于福柯所说的身体规训的一部分。

不过，相对于这种标准模式的囚犯照片摄制，有时也有逸脱之作。比如，写了《古拉格群岛》的苏联作家亚历山大·索尔仁尼琴有张拍摄于 1953 年的囚徒照，当时他被囚于哈萨克斯坦。1953 年 2 月，他被释放。一个多月后，斯大林去世。

这张照片中，索尔仁尼琴处于镜头的下方，他的目光中流露出惊惧。但不同于上述标准型囚犯照片的是，这张照片视角较开放，显得有一定的日常性。他的囚衣前胸部的囚徒编号被收入了画面。给犯人编号并令其穿上统一的囚服是慑服犯人的手法之一。而照片中把囚犯形象与编号集于一体的手法，则更为简便地完成了对敌人的视觉登记。现实中，区别敌我的手法有多种多样，但摄影肯定是其中重要的手法之一。同时，摄影也是协助生产作为社会“他者”的敌人形象的重要方式。



不过，有时情况并非如此。这在一张陈独秀在 1937 年拍摄于南京第一监狱的照片中有所体现。这张照片以稍微仰视的角度拍摄了昂首眼望远方的陈独秀。照片背面是陈独秀手书“民国廿六年春摄于南京第一监狱中”。查相关资料，知因 1937 年八一三上海抗战爆发，时局不稳。时任司法院长居正向国民政府主席林森提交了一纸“呈请将陈独秀减刑”的请文。请文中有陈已“深自悔悟”一说，如此国民政府则可减刑甚至释放他。林森接过请文就发出减刑指令。然后司法部又发文“先行开释可也”。8 月 23 日，在日军空袭南京的炸弹声中，陈独秀结束三年囚徒生活出狱。但从这张照片看，陈的姿势与表情根本没有居正为释放他而自说自话的陈已“深自悔悟”之意。怪不得陈独秀对此释放并不领情，出狱后马上发表声明，批驳这种侮辱了其尊严的说辞。陈的拗劲天下皆知，于此事也可见一斑。而这张照片，就成了反国民党一党独裁的陈独秀的一份视觉政治声明。

说到这里，起念要把这两张照片并置一起做个小小讨论。

让我们从表情、服装、姿势、视线处理、拍摄视角与拍摄者与被拍摄者之间的相互关系等方面来比较一下这两张囚犯照片。

陈独秀的表情似乎满不在乎，跃然纸上的是一副蔑视与凛然相，而索尔仁尼琴的表情惊恐、警惕，抿紧的嘴角也略显其性格的执拗。虽在狱中，但陈独秀穿的是日常服装，而索尔仁尼琴则已经穿上了胸缀编号的囚服。陈独秀的视线越过了拍摄者，自足于自身的世界，同时也显示他无视摄影师的存在，而索尔仁尼琴则与作为拍摄者的对方紧张对峙。陈独秀的姿势看上去不受拍摄者的干扰与控制，身体语言自主放松，且有示威之意，而索尔仁尼琴的姿势则紧张而畏缩，呈向后收缩状，与摄影者的关系处于紧张状态中。拍摄陈独秀的摄影师似乎更愿意塑造他的不羁气质，因而以仰视的角度拍摄之，而索尔仁尼琴则完全被照相机及其背后的操控者掌握，拍摄者是从掌控一切的上方来俯拍他。

从以上比较可以发现，民国时期的思想要犯，受到的待遇似乎要比斯大林治下的外国同类好了一些。我们可以看到一些革命者的回忆录中说，被捕后可以向家人要求送进大量在外闹革命时无暇阅读的图书，出狱后发现自己的理论水平有了明显提高。这个情形，似乎也是斯大林治下无法想象的。

不过，我们也需要在此指出，无论是陈独秀的还是索尔仁尼琴的狱中照片，区别虽然多多，却也有共同之处在。两照所缺者，恰恰是拍摄罪犯照片所要求的“客观性”。陈独秀的照片是照相馆模式，任由被摄者摆出自己认可的姿势，索尔仁尼琴的照片则摄入了他流露出来的恐惧表情。这两种处理方式，都是“非客观”的，打破了监狱照片的模式，也给观众与后世看客带来了如何认识照片中人性格的视觉契机。

此外，通过这两张照片可以讨论的事情还有不少。例如，两国监狱里囚犯管理与囚犯拍摄管理上的松紧程度。这两张照片是谁拍摄的？陈独秀的照片应该是照相馆摄影师所为。那么，在民国时代外人可以进入监狱拍摄囚犯？从照片看有这个可能。如此，似乎让人看到了民国狱政的某种宽松或者说松懈。而索尔仁尼琴的照片显然是由监狱内部管理者拍摄，但与罪犯存档照片的图片制式又有所不同。索尔仁尼琴的照片可以说是法国人发明的罪犯照片模式的变体。

最后，还想多说一句的是，这个发生于民国监狱中的摄影实践，似乎也表明，由于当时的狱政管理水平低下，因此竟然出现了囚犯没有被摄影与权力的双重“压迫”所屈服的形象。这是民国狱吏的失职。不过我们却庆幸，看到了一个有模有样的良心犯的形象。当然，从这两张照片，我们同时也可以看到不同政体与身体的视觉表征之间的某种关系。

（选自：北京文艺网）

【原文链接】 【回到目录】



图片欣赏：隐形人

图片介绍：

中国行为艺术家刘勃麟以令人惊叹的隐形艺术着称艺术圈。创作时，他将自己当作一块空白画布，在助手的帮忙下将自己描绘上与身后背景一模一样的色彩和图案，进而达到隐形效果。



这幅作品名为“红”，在北京创作，给人一种诡异之感。





一幅名为“三女神”的作品，在北京创作。





刘勃麟创作的《黄河》。



2008 年创作的一幅作品，名为“铲车”。



刘勃麟站在一堆原木前，变成隐形人。

【原文链接】 【回到目录】



【观看· 刺激】

梦见乌鸦：Cult片文化奇趣录：怪品+异色+恶趣+狂热（节选）

梦见乌鸦：影评人。

“Cult”的词语释义为“膜拜、邪教、巫术、狂热”等边缘词汇，因此也能概括出Cult film所本身的含义。

在世界电影历史的长河中，有一种电影是绝对不会被主流大众所接受的，但却有极少数观众对其“顶礼膜拜”，这就是Cult片。如果将电影比作一道大餐的话，那么Cult片无疑是其中脂肪含量高、耐嚼且味道怪异的食品，有的甚至在货架上搁置太久，还有点霉味。

哪些人是地球上最狂热的影迷？去团购网海量淘票组团看《大武生》、《孤岛惊魂》的痴男怨女？一年只出一次远门，横穿美利坚去圣地亚哥狂欢的极客一族？漂洋过海远赴水城坎城一睹大师风采的文艺青年？洗洗睡吧，和Cult片影迷比起来，他们弱得实在有点爆。

为了一部Cult片，他们可以每周六都穿上妖艳的服饰，涂上厚厚的粉妆，去同一家午夜剧院嬉闹狂欢到天明，30年如一日，让一部低廉的科幻易装恐怖歌舞片最终票房过亿（《洛基恐怖秀》）。为了一部Cult片，他们可以进行疯狂的人肉口碑传播，让一部在院线亏了大本的反社会电影在DVD市场重获新生（《搏击俱乐部》）。

当你被那个叫昆汀的大脑门话痨满世界饶舌鼓吹的邪典理论洗脑的时候，你可曾有过约上一群恶趣死党通宵看《刑房》、《杀死比尔》的想法，当你发现卡朋特拍出《怪形》、柯南伯格拍出《夺命凶灵》的那年，那个话痨还在录像带租赁店打工的时候，你是否感到Cult片世界远比想象中更为丰富多采？

本文旨在向那些初入异色影海的怪咖影迷讲述Cult奇趣文化的冰山一角，也为那群资深邪典迷影人备上几套对品榜单聊以回味。

“Cult”到底是神马?

“Cult”的词语释义为“膜拜、邪教、巫术、狂热”等边缘词汇，因此也能概括出Cult film所本身的含义。



其一，“Cult film”产生于西方特定的小众影迷文化语境中，一般指那些拍摄手法独特、题材诡异、剑走偏锋、风格异常、带有强烈的个人观点、富有争议性，通常是低成本制作，不以市场为主导的影片。一言蔽之，Cult 电影泛指那些不被大众所接受的非主流电影。

其二，广泛而言 Cult 电影因其粗制滥造的制作水平和夸张离奇的重口味风格难登大雅之堂，同样也被主流媒体和评论人直接无视掉，所以 80%的情况下在票房方面往往惨不忍睹；另有 10%的 Cult 电影确因各种原因没有被历史的长流所吞没或者在票房方面大有作为。但所有 Cult 电影的共同之处就在于他们有着一定数量的重口味死忠，被持久而且疯狂的拥护，也许因为一两处无厘头或者令人费解的对白、几个龌龊或者怪异的人物和奇思妙想的场景，甚至是荒诞不经、超越现实的故事情节等都被影迷们津津乐道。

在伊恩·普赖尔的《从嗜血王子到指环王》一书中曾经给 Cult 电影下过一个笼统的定义：“是专指一些在小范围影迷中造成宗教般影响力的影片，通过这些影片，一些人物对话、造型、道具等被赋予了特殊的意义”。因此 Cult 电影也成为了少部分影迷的圣经。



《群尸玩过界》海报 彼得·杰克逊早期作品充分彰显他的坏品味

Cult 片识别验证码

即便到目前为止，也很难形成一个统一的口径来把 Cult 电影与其他主流片划清界限，除了风格伤不起的小众片之外，或许有那么一两部广为人知的大片中有着几处极具 Cult 倾向的情节而将其归为 Cult 电影，也是因人而异。但总而言之 Cult 或多或少的具备以下几方面特征：

一、坏品位与恶趣味

标志性作品：《群尸玩过界》 《切肤之爱》《感官王国》

性与暴力在 Cult 电影行走于江湖的万能通行证。Cult 电影就是要把无休止的血腥、裸体、不伦、粗口等恶趣味传遍人间。起初这种低级趣味是资金有限的产物，后来却演变为一种时尚，以此来表示一种对商业运作、主流价值观、中产阶级品味的颠覆。在以 giallo 电影（意大利六七十年代恐怖、犯罪等电影的统称）和 SS 电影（僵尸片）为代表的 Cult 电影中将有悖伦理、文明与道德的极端产物堂而皇之与大家分享之，所以在某某独立电影节观影现场中有观众呕吐或当场晕倒的事件时有发生，在三池崇史的《杀手阿一》参加多伦多影展时，就随票赠送清洁袋一只。正因如此，美国电影协会在对 Cult 电影的评级上会毫不犹豫的打上“R 级”甚至“NC-17”级的标签。



《杀手阿一》改编自日本同名暴力漫画

还有裸体镜头，以往某位女星在银幕上宽衣解带被称之为“为艺术献身”，那么在 Cult 电影中女性的卖弄色相则是“毫无必要的，极具目的性的吸引眼球”。所以在很多血腥恐怖片中，要是找不到几个胸大无脑的光屁股靓妹，那这片的导演估计要挨揍了。

但是低级趣味并非代表着电影低级，比如在帕索里尼（《索多玛的 120 天》）和大岛渚（《感官王国》）就采用极端的变态方式表现了对黑暗现实的讽刺和人性丑恶的无情鞭挞，其所造成的影响力是很多主流电影无法比拟的。

二、亚文化？后现代？无厘头？

标志性作品：《低俗小说》 《大话西游》 《僵尸肖恩》

四六不靠的故事、颠三倒四的剧情是 Cult 的长项，它往往能将两个毫不相干事物、情节进行玩笑一般的对接。这种艺术表现形势在西方叫做“后现代”，在东方则叫做“无厘头”。昆汀·塔伦蒂诺在《低俗小说》中将几件毫不相干的故事采用拼接的方式糅合到一起，表面上好似脑袋被门挤了，实际上电影却完成了超现实主义的奇迹与现实混淆的狂欢。



《僵尸肖恩》让西蒙·佩吉与尼克·弗罗斯特这对活宝成了极客们的新宠



还有那些不着调的台词，比在人们小吃店里所说的话也强不到哪去。在艾德·伍德的所有电影中，每个角色都在吟念着类似梦呓的话语，《僵尸肖恩》中两个宅男发现可以用黑胶唱片杀僵尸后，便搬了一箱准备丢出去，当艾德拿起 Prince 的经典唱片时，肖恩立刻制止了他，一番讨价还价之后，最后选了一张《蝙蝠侠电影原声》扔了出去；而在我们熟悉的《大话西游》中，唐僧的每一句话早已成为大家口中“损人不利己”的代名词。

不过 Cult 电影中最普遍还是东拼西凑的情节，绝大部分 Cult 电影不会在剧情方面大做文章，很多 Cult 电影都有模仿、致敬或颠覆的对象，尤其是恐怖片，经典的造型或者桥段反复出现，那多半是导演少年时喜爱的 B 级片留给他的影像记忆。昆丁自己也说：“我每部戏都是东抄西抄，抄来抄去然后把它们混在一起……我就是到处抄袭，伟大的艺术家总要抄袭。”

三、混不吝精神自成一派

标志性作品：所有 Cult 电影

亚文化的体系，末世预言、迷幻风格、痴人说梦般的异想天开......Cult 电复印件身总是在低吟着一套别人看不懂，甚至自己也不明白的观点。Cult 电影就像五花八门的私人派对一样，无论对方口味轻重，总能找到自己中意的一类。

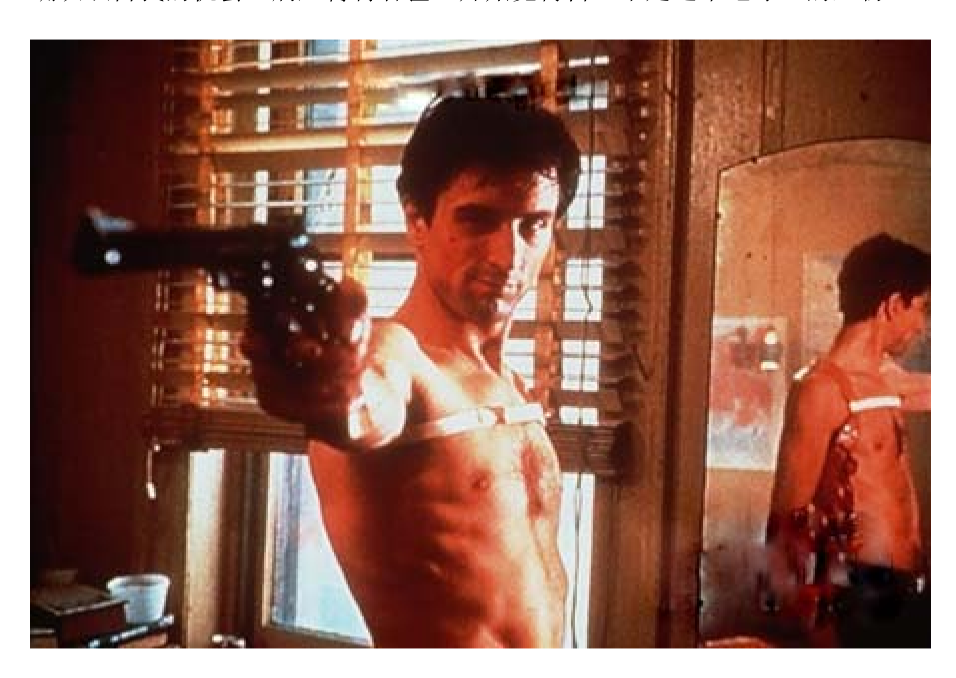


《天生杀人狂》

Cult 电影都比较极端，他们的世界观自成体系。或者是一个现实无比的黑暗世界，或者是另一个充满童趣的乌托邦，导演们用各种各样的手法去表现一个与众不同的世界。而 Cult



电影的粉丝们通过对自己喜爱的电影不断追求，渐渐的挖掘了电影深层次的含义，使电影的本质得到了强化，令粉丝们感受到了现实生活中无法体会的真实。影迷们疯狂迷恋的自己所钟爱的电影，Cult 电影为他们提供了一个怀疑世界真实性的舞台，一种解放的力量，一个正确认识自我的机会，病入膏肓者甚至开始觉得自己不是这个地球上的生物。



《出租车司机》的煽动性令人咋舌

这就是 Cult 电影，用他独到的体系让影迷为之疯狂。1994 年一对情侣看完《天生杀人狂》后如法炮制的完成了两起凶杀案；1983 年里根总统遇刺，凶手声称是向《出租车司机》中的朱迪·福斯特献礼。

四、N 多元素混搭爆炒

标志性作品：《洛基恐怖秀》《沙漠妖姬》《杀出黎明》

在美国 MPAA“美国电影协会”所沿用的类型片分类口径中是绝对找不出“Cult”这个词语的。Cult 电影并非指某一类型电影，而指的是一个类型片的聚群，这其中包含了科幻片、恐怖片、喜剧片、西部片、实验电影甚至群众喜闻乐见的色情片等等。其中恐怖片与科幻片是诞生 Cult 片的圣地，因为其特殊类艺术表达形势最符合 Cult 电影“夸张、离奇”的定义。

《杀出个黎明》

而且 Cult 电影的类型并非从一而终，其中有不少电影是玩“劈腿”的。这些电影的编导们凭借广阔的视野和出色的驾驭故事能力，把恐怖、科幻、动作、喜剧、犯罪、音乐等不同类型及它们附着的类型元素渗透融合在一起，创造出既博采众长自成一家，又令人回味无穷的作品，比如在《洛基恐怖秀》中一帮阴森恐怖的怪物又唱又跳的自我陶醉反而让人笑

掉大牙；《杀出黎明》的警匪追逐演的好好地突然神经病发作一样蹦出许多僵尸大煞风景。

而从另一方面来说，这些多种元素柔和的作品可以出现集百家之长的佳作，也会采取东拼西凑的“一勺烩”方式乱炖出不少烂片，鸡尾酒的调制也需相当的火候才能成为精品。

【原文链接】 【回到目录】



李尚仁：影像观看的伦理与政治


李尚仁：医学史研究者。

“摄影影像主要的特色不在于见证、甚至不在于回忆，而在于让人在正视战争的残酷无理以及当战争带来的苦难之后，能够进一步探讨考究相关的议题。换言之，摄影影像最重要的功能不是记录真实或提供真相，而是邀请人去思考真实。要能承担接受这个邀请，伴随影像的文字信息、适当的观看影像情境以及了解影像产生的历史社会脉络，都是不可或缺的。”

最近，有两件事情让我注意到摄影影像在现在社会所涉及的政治、伦理与美学的复杂议题。今年夏末俄罗斯南部发生惨绝人寰的恐怖攻击，来自车臣的恐怖分子占领一所学校，在随后的混乱与俄国特种部队的攻坚行动中，恐怖分子引爆炸药并射杀人质，导致许多无辜幼童遭到杀害。事件发生后立刻成为各国报纸连续几天的头条新闻，许多英国报纸在头版大幅刊登一张照片：一位年轻的母亲悲哀地垂首看着她已经死去却像是睡着的幼儿。这是一张非常动人的照片，报社编辑会用它来呈现这场悲剧似乎是十分贴切的作法。然而，随后却有专栏作家撰文抨击，认为报社刻意挑一张构图凄美有若电影剧照或古典绘画，而画面主角又是年轻漂亮很上镜头（photogenic）的女性当恐怖事件的头条照片，以此促销报纸、引诱英国读者消费这个新闻，是个深具剥削性质的不道德行为。

影像刺激与人道疲乏的角力

一个多月后，我听到一位历史学者以「人道主义论述」的历史为主题的演讲，他谈到近年有所谓「人道疲乏」的说法：由于我们看到听到太多违反人道的残酷作为和人间惨剧，导致许多人因为「刺激过度」而同情心疲乏，最后导致麻木不仁。他人的苦难再也激不起这些「人道疲乏」的人的哀伤、怜悯与愤怒，当然，这些人也就不再会因怜悯感动而有所行动（捐钱、担任义工等）。这位学者还说：「现在很多国际慈善组织都公开地在讨论这个问题。」听到这点，我突然想到英国许多报章杂志都有慈善组织的夹报传单，首先映入眼帘的通常是衣衫褴褛、瘦骨嶙峋的非洲儿童照片，内文则说：只要你愿意每月固定捐献金



额若干，就可以让这个可怜的孩子三餐温饱、接受教育。我不禁想：到底是「人道疲乏」让这些慈善组织必须诉诸照片的感动能力来劝募善款？还是这些照片的大量使用导致

「人道疲乏」？

最近阅读苏珊·桑塔格的新作《旁观他人之痛苦》，惊喜地发现这些引发我思考不安却没能有所定论的议题，她在这本书中都提出了深刻的反省和讨论。在这本深思熟虑却又平易可读的散文中，向来有美国才女美誉的桑塔格，敏锐地探索了战争苦难的摄影影像带来的种种伦理、政治与美学的重要议题。桑塔格之前的《论摄影》一书已是名著，这回针对苦难影像的主题再次对摄影进行探讨，背后有着她个人的生命历程：在南斯拉夫解体的战争期间，桑塔格不只为遭到塞尔维亚人迫害的波斯尼亚穆斯林大声疾呼，更亲往遭到围城的萨拉热窝城内与居民共苦，到城中为当地居民执导演出戏剧《等待果陀》。在本书中我们随时可以感受到此一经验所带来的深刻省思。

桑塔格在书中以清晰有力的论证告诉我们，以美学形式、艺术美感来呈现他人的痛苦并不违伦理、也没有什么政治不正确。基督教传统的受难画向来就是以高度形式化、美学化的方式打动许多信徒的宗教情操。重要的其实是观众能否了解产生这些受难影像的脉络。例如，向来以雄浑壮伟的构图呈现底层庶民样貌的名摄影家萨尔加多（S. Salgado），虽然其主题相当「政治正确」，却常因其影像过于「电影化」而遭到批评。然而，桑塔格对他的主要批评却在于萨尔加多照片的说明从未标出这些人物的姓名，「拍摄人物照却不列出对象的姓名，等于是在有意无意之间与名流文化同流合污」。相反地，西班牙大画家哥雅在国家遭到拿破仑军队入侵后，所做一系列关于战争的恐怖与苦难的版画，虽然不是分毫不差的实况纪录，却丝毫不减其控诉战争的道德力量与艺术价值。

至于重复暴露在他人受苦的影像下而导致同情心贫乏的说法，桑塔格也有所保留及修正。她指出许多日本观众在观赏家喻户晓的《忠臣藏》故事的演出时，即使他们对这故事已经耳熟能详，但仍感动不已。许多国家的文艺作品都可以找到类似例子。只要观众投注情感，反复观看并不会导致感动疲乏。另一方面她也抨击布什亚这类的后现代理论家关于「影像已经取代了真实」的说法，认为这其实是身处富裕社会能安稳看电视的知识分子，夸大其词的犬儒看法。

影像邀请人们思考真实

若说要在这本精采的著作中挑毛病，那么或许桑塔格对于摄影影像的「使用」谈得太少了。当然她不是没有完全触及这个议题，在本书附录〈旁观他人受刑求〉一文，她谈到美军暴行和美国影像消费文化之间的关系，尤其是情色生活中对狎虐影像的使用。然而，如



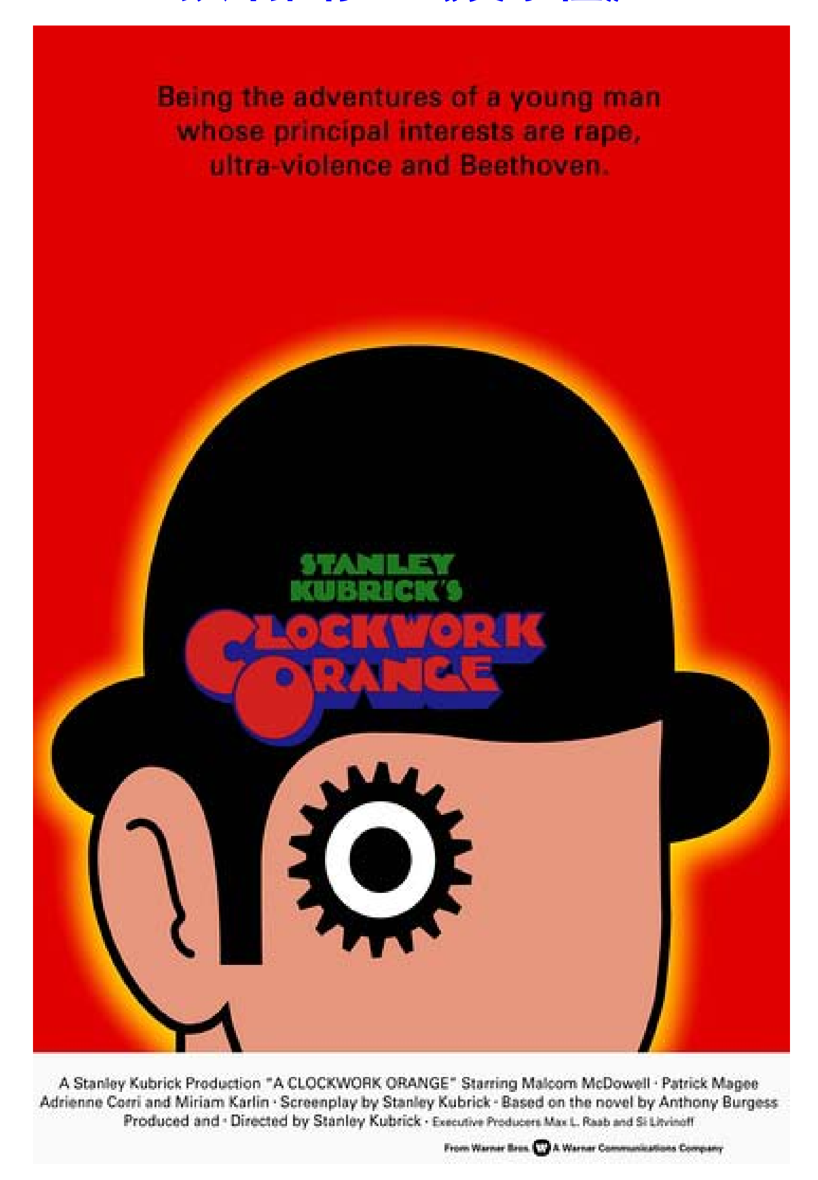
果某些报导是可信的话，其实美军拍摄这些对囚犯进行性羞辱的刑求影像，其实也是为了要将照片流传给他们的亲友、社区，来威胁恫吓这些囚犯招供。这类影像不只供娱乐赏玩之用，它们本身就有刑求的实用功能。在一个各种监控影像充斥的时代，摄影的这个面向其实很值得深入探讨。

阅读这本书我觉得它最重要且最具启发性的论点是：摄影影像主要的特色不在于见证、甚至不在于回忆，而在于让人在正视战争的残酷无理以及当战争带来的苦难之后，能够进一步探讨考究相关的议题。换言之，摄影影像最重要的功能不是记录真实或提供真相，而是邀请人去思考真实。要能承担接受这个邀请，伴随影像的文字信息、适当的观看影像情境以及了解影像产生的历史社会脉络，都是不可或缺的。在影像充斥的今天台湾，我们同样经常面对本书所讨论关于影像的政治、伦理与美学议题（只要回顾一下吴乙峰的纪录片《生命》所引发的讨论与争议就可明了）。桑塔格这本书可以作为我们思考相关议题的出发点。

◆李尚仁，沉迷影像的电影迷，曾从事业余影评工作多年。近年正职为医学史研究者，专攻十九世纪帝国殖民医学史与基督教来华传教医学史。曾旅英数年，在伦敦攻读学位期间看电影与参观展览是研究之余的最大嗜好。目前正在研究《科学怪人》、《吸血鬼》等哥德式小说与当时医学和科学思想之间的关系，并准备展开以「医疗影像」为主题的研究计划。

【原文链接】　【回到目录】

影片推荐：《发条橙》



导演：斯坦利·库布里克

介绍：

无恶不作的主人公Alex在改造计划中，每天被绑实验椅上观看人类极端暴行的电影，比如纳粹分子屠杀犹太人、女青年被强奸痛不欲生、被砍掉脑袋血如泉涌的躯体等等及其血腥的场景，并配以他最喜欢的贝多芬的音乐。一段时间后，他开始浑身不舒服且口渴恶心。计划结束后，只要看到暴力场面，他都会感到恶心和疼痛。 【回到目录】





书籍推荐：苏珊·桑塔格《论摄影》



作者：［美］苏珊·桑塔格

介绍：

本书是一本论述摄影者的著作。桑塔格探讨摄影的本质，包括摄影是不是艺术，以及摄影与绘画的相互影响，摄影与真实世界的关系，摄影的捕食性和侵略性，乃至摄影的欺骗性。这是一本论述广泛意义上的现代文化的经典著作。

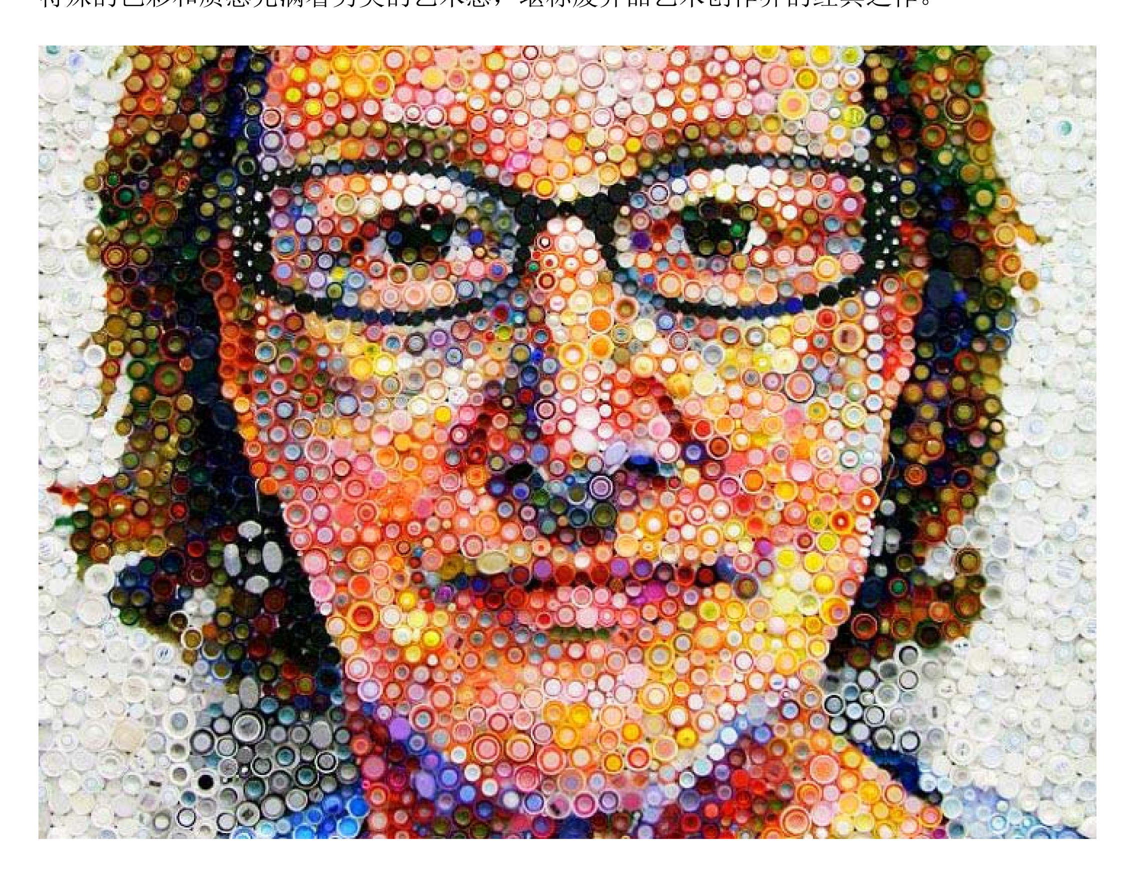
【回到目录】



图片欣赏：用废瓶盖制作自画像

密集恐惧症慎入！

芝加哥艺术家玛丽•艾伦•克罗图(Mary Ellen Croteau) 克罗图受到了查克•克洛斯“大像素肖像”创作的启发，将瓶盖当做“油彩”作画，创作出了一幅巨型“瓶盖自画像”，其特殊的色彩和质感充满着另类的艺术感，堪称废弃品艺术创作界的经典之作。
















我在中國
論壇
Co-China






我在中國
論壇
Co-China




4125
ART ON ARMITAGE


我在中國
論壇
Co-China

【原文链接】 【回到目录】

【END】


吴琼：中国人民大学教授。

吴琼：视觉性与视觉文化

“

我们拟对视觉文化研究的学术谱系做一梳理，将从三个主要的方面来进行这一工作：首先，我们要从哲学的方面来考察一下“视觉”何以成为了一个问题；其次，我们要在当今奇观社会的文化表征下来看一下“视觉性”何以成为了一个关注对象；最后，我们要在“文化研究”的语境内思考一下视觉文化研究何以构成为一个重要的增补。

”

20世纪末以来，在结构主义、后结构主义等等思潮的洗刷之下，随着现代哲学的中心化主体的坍塌，一种所谓的“表征危机”弥漫于哲学和文化的思考中。所谓“文本之外，别无他物”，说到底就是表征的背后，空无一物。在传统哲学中，表征总归是某个“在场”的表征或再现，不论那“在场”是实际存在的（如某个物）还是想象中的（如上帝）。那么，在现代之“后”的哲学中，表征是什么？从消解的方面说，表征即是文本，表征即是自身；表征不是在场的呈现，尤其不是隐藏在表征背后的不在场之物的呈现；从构建的方面说，表征乃是一种文化实践，表征是显现在场的机制，是生产意义的机器，是捕捉不可见的显形的异型。然则，何以主体的坍塌会与表征的危机联系在一起？表征的危机从文化上带来了什么样的后果？或者说从文化的视角看来，表征的危机意味着什么？诸如此类的这些问题，皆关涉着各种后现代思想的核心，也同样关涉着我们这里所要讨论的“视觉文化研究”的核心。

“视觉文化研究”是近几年在西方学术界颇受关注的一种跨学科、跨领域研究，这一研究针对着现代和后现代时代的文化表征，以后结构主义和精神分析为主导框架，围绕着“视觉性”（visuality）的问题，对现代世界的主体构建、文化表征的运作以及视觉实践之间的关系进行分析，揭示了人类文化行为尤其是视觉文化中看与被看的辩证法，揭示了这一辩证法与现代主体的种种身份认同之间的纠葛。总之，“视觉文化研究”不是一般意义上

的针对“视觉”或“视觉文化”的研究，而是一种针对“视觉性”的文化研究，是对“视觉性”进行的一次后现代质疑，是对“奇观”社会作的一种后现代逆写。在此，我们拟对这一研究的学术谱系做一梳理。我们将从三个主要的方面来进行这一工作：首先，我们要从哲学的方面来考察一下“视觉”何以成为了一个问题；其次，我们要在当今奇观社会的文化表征下来看一下“视觉性”何以成为了一个关注对象；最后，我们要在“文化研究”的语境内思考一下视觉文化研究何以构成为一个重要的增补。

一、视觉中心主义与视界政体

如同吃是人的一种日常行为一样，看也是人的一种日常行为，然则，在人类思想史中，吃被认为总是与生理需要的满足联系在一起，而看还常常与人的认知活动联系在一起，因而与吃相关联的味觉总是处于一种受贬抑的低级地位，而与看相关联的视觉则常常被看作是一种可用于真理性认识的高级器官，并且在人们的日常语言和哲学言说中，常常运用视觉隐喻来意指那种具有启示意义和真理意义的认识。尤其是在西方，无论是对真理之源头的阐述，还是对认知对象和认识过程的论述，视觉性的隐喻范畴可谓比比皆是，从而形成了一种视觉在场的形而上学，一种可称之为“视觉中心主义”（ocularcentrism）的传统。并且在这一传统中，建立了一套以视觉性为标准的认知制度甚至价值秩序，一套用以建构从主体认知到社会控制的一系列文化规制的运作准则，形成了一个视觉性的实践与生产系统，用马丁·杰（Martin Jay）的话说，一种“视界政体”（scopic regime）。

这一视觉中心主义的传统和视界政体的历史可一直追述到古希腊。在古希腊思想中，尽管也有许多体现某种视觉恐惧的意象和观念，如古希腊神话中的那喀索斯（Narcissus）、俄耳甫斯（Orpheus）、墨杜萨（Medusa）等形象，尽管人们对视觉的可靠性并非总是坚信不疑，但视觉以及视觉隐喻在古希腊世界中的核心地位是毋庸置疑的。并且这一地位是依靠一种感官等级制确立起来的，柏拉图和亚里士多德则是这一制度的系统阐述者。[1]在他们那里，一方面依据灵魂与肉体的二分将灵魂置于肉体之上，将灵魂的理性的认识和德行的生活视作是人的理想追求，而视肉体是灵魂的拖累和坟墓；另一方面他们又依据认识主体与认识对象的关系把人的感官分为距离性的感官（如视觉和听觉）和非距离性的感官（如触觉、味觉和嗅觉），并认为前者是一种认知性的高级感官，后者是一种欲望性的低级感官，因此前者必定优越于后者，尤其视觉，在所有的感官中，更被视作是造物主赐予人类的一种高贵礼物。例如柏拉图在《蒂迈欧篇》这一充满诗意想象的对话作品中，就给我们提供了一个类似于神学的宇宙创生体系。根据他的说法，造物主先创造了灵魂，并为灵魂指定了一个星体作为它原初的家；然后再把灵魂置于终有一死的肉体之中，这样，一种新的生命存在即人就诞生了。肉体本身是灵魂的累赘，在那里，灵魂忘记了其在降生之前的



神圣知识，必须通过学习方能回忆起它们，而这种回忆的最高境界就是对永恒形式的认识，这是一种理想的境界，但只有极少数人能够达到。由于意识到了灵魂与肉体之间的这种冲突，造物主在设计我们的时候让我们最神圣的部分与最容易败坏的部分保持了一个相对安全的距离。作为理性之家的头部居于最上方，并与身体的躯干分开，后者是一架包括有欲望和激情的笨拙机器。然而，在身体的众多感官中，居于最上方的视觉被看作是理智活动的可见的同伴。柏拉图借蒂迈欧之口评论说：

在我看来，视觉是于我们最为有益的东西的源泉，因为如果我们没有见过星星、太阳和天空，那我们就不可能有用来描述宇宙的语言。但是现在，昼夜日月的轮换和年岁的更替已经创造了数，赋予了我们时间的观念和探索宇宙本质的能力。而且，我们还从这一源泉产生了哲学这一神所赋予有限的生命的东西中最为完善的……神发明了视觉，并最终把它赐予我们，使我们能看到理智在天上的过程，并能把这一过程运用于我们自身的与之类似的理智过程，同时，通过向它们学习和分享理性的自然真理，我们可模仿神的绝对无误的过程，调整我们自己的错误行为。（47a- c）[2]

同样地，亚里士多德的感官等级制尽管不如柏拉图的那么充满神学色彩，但在推崇视觉这一点上两者是一样的。例如在《形而上学》开篇的著名几句中，亚里士多德宣称：“求知是人类的本性。我们乐于使用我们的感觉就是一个说明；即使并无实用，人们总爱好感觉，而在诸感觉中，尤重视觉。……理由是：能使我们认知事物，并显明事物之间的许多差别，此于五官之中，以得于视觉者为多。”[3] 在《论灵魂》以及他的伦理学著作中，亚里士多德还对各种感官与认识和快感的关系进行了论述，其中尤其强调了视觉的认识功能和不会激发引致放纵的快感的特征。

总之，在柏拉图和亚里士多德那里，由感官等级制所确立的视觉中心的地位对于保证哲学思考和人的精神活动的纯洁性是至关重要的：从认识论的方面说，视觉被认为能够提供有关对象的“客观”信息，并且视觉所传达的信息可有助于人们进行反思和抽象，由此形成有关世界的知识；从道德学的方面说，视觉经验被认为是一种不会引致欲望放纵的经验，相反，它会在对对象的距离性沉思中净化人的灵魂，把人从对对象的占有或依附状态引向纯理智的静观，引向德行的实践；从审美的方面说，同样是由于视觉的距离特征，视觉的对象同时也被认为是美的对象，视觉的活动是对对象作一种纯形式的观照，由此而引起的快感即便会导向放纵也不足为害。

那么，为什么视觉可以孕育哲学？为什么视觉在哲学中会具有如此核心的地位？1954 年，美国现象学家汉斯·乔纳斯（Hans Jonas）在一篇题为《高贵的视觉》的论文中详细地说明了这一点。乔纳斯指出，视觉是通过三大特征来区别于其他感官的。首先，视觉经验的



内容的发生具有同时性。我们看到的眼前的一切都是同时展现于此的。视觉不同于听觉和触觉，它的活动无须依赖于时间的连续过程，它是在一瞬间完成的：在眼睛张开或瞥视的一瞬间，也就展现了在空间中共同存在、在深度上排列有序、在不确定的距离中连续存在的物质世界。[4]其他的感官则要求一个伴随时间的、连续的经验事件的过程，这一过程会妨碍主体保持超然的态度。“实际上，只有视觉的同时性以及它的对象的具有广延的持续‘在场’，才导致了变与不变以及由此而来的生成与存在之间的区别……只有视觉能够提供感觉基础，通过这一基础，心灵才能产生恒久的观念，或者说永恒不变和永远存在的观念。”[5]

视觉区分于其他感官的第二个特征就是“动态的中立”：即人们在观看某个对象的时候可以无须进入与它的某种关系。被看的对象不必通过直接作用于认识者来让自己被看到。最后，乔纳斯还指出了空间距离对于视觉活动的意义。距离能使视觉的前两个特征得以实现。视觉是“理想的距离性感官”，也是唯一的距离性感官，这一优势就在于它不需要认知者与对象之间的接近。在结语中，乔纳斯重复了这些特征，他不仅把视觉抬高为最高贵的感官，而且概述了它与诸多哲学论题之间的一致性：

我们甚至发现，在我们所描述的视觉的这三个特征中，每一个都可以作为哲学的某些基本概念的基础。呈现的同时性赋予了我们持续的存在观念，变与不变之间、时间与永恒之间的对比观念。动态的中立赋予了我们形式不同于质料、本质不同于存在以及理论不同于实践的观念。另外，距离还赋予了我们无限的观念。

因而视觉所及之处，心灵必能到达。[6]

柏拉图和亚里士多德的感官等级制不仅确立了西方哲学的视觉中心主义传统，而且为一种视界政体的形成奠定了基本的框架，尤其是随着开普勒以后的现代科学的兴盛，随着文艺复兴时期艺术领域的透视法的出现，随着笛卡儿的“我思”哲学的确立，还有 16 世纪古腾堡的活字印刷革命，这一切都在不停地强化视觉中心的地位，使视界政体成为主体建构与社会控制的重要机器。[7]所谓“视界政体”，简单来说，就是指在视觉中心主义的思维下，视对象的在场与清楚呈现或者说对象的可见性为唯一可靠的参照，以类推的方式将视觉中心的等级二分延伸到认知活动以外的其他领域，从而在可见与不可见、看与被看的辩证法中确立起一个严密的有关主体与客体、自我与他者、主动与受动的二分体系，并以类推的方式将这一二分体系运用于社会和文化实践领域使其建制化。比如在性别问题上，人们想当然地以一种视觉中心主义的思维认定男性要优越于女性，具体就体现在：在认识的方面，认为男性是能运用视觉的理性的认知者，而女性更多地受触觉所引发的感觉和情感的控制；在道德的方面，男性被确立为是有责任心、冷静和正义的楷模，而女性的形象通



常是温柔娴静或优柔寡断；在政治的领域，男性的世界是公共的和抽象的，是与“心灵”联系在一起的，而女性的世界则主要在家庭内部，是与“肉体”联系在一起的。这一二元的概念结构的有害影响不仅在于它想当然地使对立双方的一方优越于另一方，而且还体现为它对那被归入低级一类的事物的贬抑。这种二元结构远不只是一种分类学，更是一种主体建构与主体生产的技术，是一种社会和文化的“全视机器”（all-seeing apparatus）。

然则，进入 20 世纪之后，现代科学的变革、现代绘画和现代艺术的革命、摄影术的出现、现代传媒从技术到创意的日新月异，尤其是从电影、电视到商品广告的影像文化向我们的日常生活的全面渗透，视觉中心主义的全视机器已变成了日常生存中的一种梦魇式的存在，无所不在的看与无所不在的被看相互交织在一起，主体在无所遁形的可见性下成为了异形的傀儡，就象萨特（Sartre）所描述的那个透过洞孔的窥视者，他人的脚步声、咳嗽声、细语声，周围的物的声响，甚至存在于幻觉中的某个眼神，使得这一窥视行为处于一种无处不有的窥视之眼的监视下，主体就在这种窥视-反窥视的煎逼下彻底涣散无形。这视觉的梦魇唤醒了哲学对视觉的重新思考，视觉中心开始为一种反视觉的倾向所取代，尤其是在法国，自博格森（Bergson）开始，到萨特、梅洛-庞蒂（Merleau-Ponty）和列维纳斯（Levinas），再到拉康（Lacan）、福柯（Foucault）、德里达（Derrida）和巴塔耶（Bataille）等，尽管各自观点不同，但对视觉由来已久的高贵性的质疑却是一致的。

在对视觉中心的这种质疑中，拉康和福柯无疑是最为重要的两个人物，他们的观点也成为后来的“视觉文化研究”最核心的资源。拉康是法国著名的精神分析学家，他在 20 世纪 30 年代提出的“镜像阶段”理论可以说是对柏拉图的“洞穴比喻”的一次强力逆写——尽管他从未将柏拉图纳入思考的视野：在柏拉图的“洞穴比喻”中，执迷于洞穴幻影的囚徒逃向真实之光源的过程，乃是借高贵的视觉亦即心灵的理性之眼获得真理之启示的过程，是囚徒摆脱枷锁获得真我知识的过程，而在拉康那里，镜像阶段的婴儿（其机能的无力状态就犹如洞穴里的囚徒）对镜中之“我”的形象的确认和理想化终究不过是一种“误认”，是自我的异化盔甲的一种“完形”，“看”对于“我”的构形作用其实是将自我引向欲望不归路的歧途，在这里，主体不再是中心化的主体，而是一个离心化的主体，一个在欲望的煎逼下找不到出口的主体。到 60 年代，拉康在他的研讨班上进一步发挥这一思想，尤其是在有关精神分析的四个基本概念的演讲中，对凝视作为一种结构/解构主体的力量进行了精彩的分析：“在我们与物的关系中，就这一关系是由观看方式构成的而言，而且就其是以表征的形态被排列而言，总有某个东西在滑脱，在穿过，被传送，从一个舞台到另一个舞台，并总是在一定程度上被困在其中——这就是我们所说的凝视。”[8]。在他



看来，“凝视”不只是主体对物或他者的看，而且也是作为欲望对象的他者对主体的注视，是主体的看与他者的注视的一种相互作用，是主体在“异形”之他者的凝视中的一种定位，因此，凝视与其说是主体对自身的一种认知和确证，不如说是主体向他者的欲望之网的一种沉陷，凝视是一种统治力量和控制力量，是看与被看的辩证交织，是他者的视线对主体欲望的捕捉。传统的视觉中心主义所建构的中心化主体就在这种视线的编织中坍陷了。

如果说拉康主要地是在精神分析的欲望运作中把主体的建构/被建构回置到了它的文化和语言环境中，那么，福柯则是努力在这一文化和语言环境中来揭示主体被建构的权力运作机制。他把目光转向了传统中被置于边缘地位的那些“主体”：疯癫者、犯人、道德僭越者、同性恋者等，以此来揭示在视觉中心的理性话语中既隐秘又敞开的非理性的剧场景观，如那些隔着栅栏被展示的疯癫，那在现代临床医学的可见性的表象结构中被抹除的存在之黑暗，那在现代知识型中沉睡于人类学状态的海滩幻形，那在现代司法的监视下被规训的身体的死亡之舞……

尤其是，福柯考察了现代社会无所不在的注视/监视的建制力量，他以英国哲学家边沁（Bentham）所设计的“圆形监狱”作为现代社会建制——从家庭到学校，从工厂到军营，从医院到国家机构——的隐喻，来说明现代社会是如何运用无所不在的注视/监视以实施对身体和心灵的规训的：在那里，“囚犯”处处可见，而监视者却是隐匿的，在那里，可见性的想象被一种统治性的、无所不在的注视所取代，在那里，光线、目光和身体的关系配置与安排被一种全景敞视的权力所规制，在那里，注视是监督式的，也是生产性的，在那里，权力结构是隐匿的，也是无所不在的……总之，在那里，可见性与不可见性、外在性与内在性、隐匿与敞开等等都被编织在一种“绝对的看”中。在 1977 年接受的一次题为《权力的眼睛》的访谈中，福柯说到了边沁的“圆形监狱”与启蒙理想的关系：

我要说边沁是对卢梭的补充。激励了众多革命者的卢梭式的梦想是什么呢？他梦想的是一个透明的社会，每一部分都可见而易读，他梦想的是一个没有任何黑暗区域的社会……边沁既是这一观念的体现，又是其对立面。他提出了可见性的问题，但是把可见性想象成完全围绕着一种充满统治性的、无所不见的注视。他发起了普遍的可见性的计划，该计划为严酷而细致的权力服务。所以，边沁的这种实施“全景”的权力的技术观念，是嫁接在伟大的卢梭主题之上的，后者从某种意义上构成了大革命的诗意的基调。[9]

在此，和在拉康那里一样，视觉中心主义与一种现代性的谋划联系在了一起，与主体性的问题联系在了一起，因此，反视觉中心也就成了瓦解主体性和现代性谋划的一种策略。如同我们在上面说到的，在主体性的确立中，一个重要的策略就是运用视觉中心的思维在视



界政体中来给主体定位，使个体在文化的表征系统中被表述为主体，换句话说，视觉中心主义的那种等级二分在主体的形成中其实是一种表征性的实践，诸如现象与本质、肉体与灵魂、感觉与理性、文化与自然、人与动物等等的二分，决不仅仅是一种分类和评价体系，而且是一种生产机制，正是通过这样的二分，才保证了主体内容上的纯净和形式上的可见性，并进而确证了主体的中心地位。说这种等级二分是一种表征性的实践，乃是因为它一方面认为现象是本质的表征、肉体是灵魂的表征、感觉是理性的表征……，另一方面又认为这众多的对立项之间存在着一种同一性的关系，正是这种等级的/同一的关系，保证了作为主体之真理的一方即相对于现象的本质、相对于肉体的精神、相对于感觉的理性的源头性、开启性、可知性以及可见性。因此，当拉康、福柯和德里达等人以一种釜底抽薪的方式将逻各斯、精神、理性揭示为一种在场形而上学的幽灵学运作时，当那种中心与边缘的同一性逻辑被一种意义的无限延宕和差异过程所取代时，当以视觉为中心的中心化主体在欲望和权力的差异性运作中被揭示为一个离心化的主体时，传统的表征世界便成了那形而上的幽灵一次又一次的显形，并在文本、语言或符号的碎片飘舞中开始了差异的游戏。而这也正是我们理解视觉文化研究的一种症候式的语境，它显示了我们现在所做的视觉文化研究必须在一种质疑视觉中心和视界政体的话语中来进行，必须对视觉中心主义的二分逻辑进行逆写，必须对视界政体的微观权力经济学进行解构，在这里，看的主导地位将被看与被看的辩证法所取代，单一角度的视觉对主体的铭写将被多重视线的交织所颠覆。

二、奇观社会与视觉性

“奇观社会” （the society of spetacle）这个概念是法国理论家、“国际境域主义运动”的创始人之一居伊·德波（Guy Debord）提出的。他在 1967 年出版的《奇观社会》一书中开宗明义地指出：“在现代生产条件蔓延的社会中，其整个的生活都表现为一种巨大的奇观积聚。曾经直接地存在着的所有一切，现在都变成了纯粹的表征”（第 1 节）。[10]

“奇观”理论的提出与 20 世纪 60 年代西方消费时代的到来有着直接的关系。消费时代不仅意味着物的空前积聚，而且意味着一种前所未见的消费文化的形成，从物的生产到物的呈现再到主体的购买与消费，这一系列的过程不再单一地只是物的使用价值与交换价值的实现，而且还是物的符号价值的生产和消费，是物在纯粹的表征中的抽象化。正如德波所说：“真实的世界已变成实际的形象，纯粹的形象已转换成实际的存在——可感知到的碎片，它们是催眠行为的有效动力……”（第 18 节）。德波还说：“奇观不是要实现哲学，而是要使现实哲学化，把每个人的物质生活变成一个静观的世界”（第 19 节）。[11]



其实，“奇观”或者说“奇观化”乃是人类文化史中由来已久的一种现象，远古先民的宗教仪式、中世纪的圣像崇拜、拉伯雷时代的狂欢节、路易王朝的断头台、大革命时期的庆典，这一切都构成为奇观的场景。但是，与当代奇观社会所不同的是，那时候的奇观结构有赖于一种空间的区分，即日常生活的空间和神圣的空间之间的区分。不论那奇观的场景是等级森严的庄严仪式还是巴赫金所说的摆脱了日常生活的严肃性的狂欢化，也不论那奇观是对日常等级秩序的强化还是对它的戏仿甚至消弭，那奇观的世界都必定要存在于一个与日常世界迥然不同的空间中，可以说，没有空间的这种区分，那一切的奇观就是不可能的。然而，在当代奇观社会里，奇观的存在与发生不再有赖于空间的区隔，世界本身就是由各种各样的奇观所构成的，世界本身就已经是奇观化的文本，我们就寄身于奇观之中，亦如德波所说，“整个的生活都表现为一种巨大的奇观积聚。曾经直接地存在着的所有一切，现在都变成了纯粹的表征。”

这表征说到底就是图像，在今天，图像已经成为社会生活中的一种物质性力量，如同经济和政治力量一样。当代视觉文化不再被看作只是“反映”和“沟通”我们所生活的世界：它也在创造这个世界；个体与民族的信念、价值和欲望也在日益通过图像被建构、被折射和被扭曲：电视、广告、电影、报纸、杂志、录象带、CD-ROM、网络等等已不再只是我们沟通和了解世界的工具，而且已成了我们生活中必不可少的部分。

在此需要特别强调的一点是，称今天的时代是一个奇观化的时代或图像时代，还有更深的一层意思，那就是我们今天的视觉经验大都是一种技术化的视觉经验，世界通过视觉机器被编码成图像，我们——有时还要借助机器，比如看电影的时候——通过这种图像来获得有关世界的视觉经验，这样，在看的行为、图像与机器之间就存在着复杂的关系：或是被动地接受，或是抵抗，或是商谈、妥协和合谋等等。视觉经验技术化的浪潮源起于 19 世纪，正如安妮·弗莱伯格（Anne Friedberg）所说：“19 世纪，各种各样的器械拓展了‘视觉的领域’，并将视觉经验变成商品。由于印刷物的广泛传播，新的报刊形式出现了；由于平版印刷术的引进，道密尔（Daumier）和戈兰德维尔（Grandville）等人的漫画开始萌发；由于摄影术的推广，公共和家庭的证明记录方式都被改变。电报、电话和电力加速了交流和沟通，铁路和蒸汽机车改变了距离的概念，而新的视觉文化——摄影术、广告和橱窗——重塑着人们的记忆与经验。不管是‘视觉的狂热’还是‘景象的堆积’，日常生活已经被‘社会的影像增殖’改变了。”[12]对于 19 世纪下半叶出现的这种“视觉狂热”和“影像增殖”，德国哲学家马丁·海德格尔（Martin Heidegger）也有精彩的解释，早在 1938 年的《世界图像的时代》一文中，他就说：“从本质上看来，世界图像并非意指一幅关于世界的图像，而是指世界被把握为图像了。”[13]世界被把握为图像，即



是：借助于技术，世界被视觉化了。海德格尔称这一图像化的过程标志着“现代之本质”。也正是由于这种视觉化，把视觉的优势强化到成为了一种威胁，使整个世界变成了福柯意义上的“全景敞视式的政体”，全景式的凝视成为了一种强有力的视觉实践模式，把主体一一地捕捉在它的网络之中。

当世界通过视觉机器都变成了纯粹的表征的时候，也就意味着在这个世界里，不再有本质与现象、真实与表象之分，表象本身就是真实，并且是一种比真实还要真的“超真实”（hyperreality），被誉为后现代主义大祭司的法国思想家鲍德里亚（Baudrillard）把这种超真实又称之为“拟象”（simulation）。他说，在这种拟象中，“所丧失的乃是全部的形而上学。不再有存在和表象的镜像，不再有现实和现实的概念的镜像。不再有想象性的共存：那作为拟象的向度的乃是基因的微型化。真实从微型化的细胞、母体和记忆库，以及控制模型那里被制造出来——并且它能从这些东西中被无数次的复制出来。”[14]鲍德里亚把迪斯尼乐园视作是拟象秩序的一个“完美模型”：它是社会的缩影，那宗教化的、微缩的真正美国式的乐趣就是它的局限和快乐；在迪斯尼乐园的每个角落，美国的客观性图像被绘制出来，直达所有个体和群体的形态学都被描画得淋漓尽致；所有的价值都被这缩影和漫画故事所提升。在鲍德里亚看来，迪斯尼乐园里的美国模型甚至比社会世界中的真实美国还要真实，以至于仿佛是美国愈来愈象迪斯尼乐园了。

在鲍德里亚看来，“拟象”恰恰与“再现”相对立，后者来自于符号与实在的同一性原则，与之相反，拟象则来自于对作为价值的符号的彻底否定，来自于对每一种指称加以颠覆和宣判死刑的那种符号。在“再现”中，“符号”总是指涉着某物、掩饰着某物，而在“拟象”中，“符号”无物掩饰。从掩饰某物到无物掩饰，这是一个决定性的转折，“前者反映了有关真理和神秘的神学（意识形态的概念就属于这种神学），后者则开创了拟象和拟仿的时代，在那里，不再有一个上帝认可其自身的存在，不再有一个末日审判来区分虚假与真实，区分真的复活与假的复活，就像是一切都已经死去并且事先复活了。”[15]这就是说，拟象与现实毫无关联，拟象的逻辑与“事实的逻辑”和“理性的逻辑”也毫无关联，拟象的世界是一个由模型不断地自身复制的世界，是一个意义内爆的世界，在那里，在电视和传媒的“符号”之下，在消费和娱乐所主导的行为模式的“符号”之下，一切都变得既是分离的又是毫无差别的，每一个人都狂热地追随时髦的模式，追随大合唱式的“拟象”模式。

毋庸置疑，称这个社会是一个奇观的社会也好，称这个时代是一个拟象的时代也好，都喻示了一个共同点：视觉性的在场。这里所谓的“视觉性”不是指物的形象或可见性，而是海德格尔意义上的“世界的图像化”，是使物从不可见转为可见的运作的总体性，这种总

体性既包括看与被看的结构关系，也包括生产看的主体的机器、体制、话语、比喻之间复杂的相互作用，还包括构成看与被看的结构场景的视觉场。

总之，一切使看/被看得以可能的条件都应包含在这一总体性之内。因此，视觉性必定与某种视界政体是联系在一起的，而这也就意味着，视觉性既是一种敞开、敞视，也是一种遮蔽、隐匿，是在敞开的同时又遮蔽——因为任何一个视界政体都必定隐含着某种主体/话语/权力的运作，隐含着阿尔都塞（Althusser）所称的“意识形态的形式结构”。

由此言之，我们便可以明白当代视觉研究把视觉性作为其研究对象的策略所在，那就是：这样做既可以剔除传统的视觉中心主义所预设的视觉纯粹性的幻觉，也可以打破传统的视觉研究——如具体的视觉艺术研究和艺术史研究——人为设置的界限分明的学科壁垒。正如荷兰著名的文化理论家和批评家米克·巴尔（Mieke Bal）在《视觉本质主义与视觉文化的对象》一文中指出的：

看的行为根本上是“不纯粹的”。首先，由于它是受感官控制的，因而是基于生物学的行为（但所有的行为都是人来实施的），看内在地是被构建的，是构建性的和阐释性的，是负载有情感的，是认知的和理智的。其次，这一不纯粹的性质也可能适用于其他基于感官的活动：听、读、品尝和嗅。这种不纯粹性使得这些活动可相互渗透，因而听和读可能也有视觉性的东西介入。因此，不能把文学、声音和音乐排除在视觉文化的对象之外。[16]

巴尔认为，视觉性是展示看的行为的可能性，而不是被看的对象的物质性，正是那一可能性决定了一个人工产品能否从视觉文化研究的角度来考察。甚至“纯粹的”语言对象，如文学文本，都可以以这种方式作为视觉性加以有意义和有建设性的分析。这就是说，视觉性的研究指向的不是视觉对象本身的物质性或可见性，而是看的行为，是隐藏在看的行为中的全部结构关系或者说对象的可见性何以可能的条件，因而，对诸如文学文本的视觉性的研究并不是去考察文本如何描述了看的行为，而是要去揭示这一看的行为在结构文本叙事的瞬间所生发出来的隐秘机制。

巴尔的这一观点可以说为视觉文化研究打开了一个十分广阔的视野。实际上，在现今的文化批评实践中，这种视觉性研究为打开文本（包括文学文本）在传统阅读中被封闭的维度提供了新的可能，并已引起了许多人的注意，例如著名的华裔批评家周蕾对鲁迅先生解释自己弃医从文的原因时多次引证的“幻灯片事件”的读解就是一个典型的例证。鲁迅先生叙述的是，他在日本留学期间，有一回在幻灯片上看到一个据称是间谍的中国人被绑在中间正要被日军砍头示众，而周围有许多体格健壮却神情麻木的中国人在“赏鉴”这示众的盛举，鲁迅先生为这一“恐怖”的场景所震撼，发现凡是愚弱的国民，即使体格多么健

壮，也只能做毫无意义的示众的材料和看客，于是决意弃医从文，致力于国民意识的启蒙。在传统的阅读中，这段描述通常被认为体现了鲁迅先生作为启蒙者的先知先觉，因而在描述中他是一个冷静的旁观者。可周蕾却在这段“技术化的视觉性话语”中读出了看与被看的复杂关系，认为鲁迅的反应指示了“视觉与权力的相互关系”，亦即：“一旦视觉性被引入，它就让我们注意到鲁迅自己作为一个观察者和旁观者所处的位置。更进一步来说，它让我们认识到这段闻名的情节在不同的观察者群体的复杂关系中，是如何被不断地重写，这其中自然也包括了‘赏鉴’行刑的旁观者，观看这一屠杀事件和幻灯片的鲁迅和他的同学们还有作为作家进行自我审视的鲁迅及他人的观察，等等。”[17]周蕾通过对视觉与权力的这一关系的分析揭示了视觉媒体与鲁迅的自我意识觉醒和“第三世界”的写作之间复杂又暧昧的运作过程。

因此，视觉文化研究将视觉性作为研究对象，并不是对传统的视觉研究做简单的范围扩展，而是视觉研究的一种转向或者说范式转换，其关注点不再是视觉对象的可见特征，而是视觉对象和看的行为的可能性机制，正如英国文化批评家霍普-格林赫尔（Hooper-Greenhill）所说的：

视觉文化研究指向的是一种视觉性社会理论，它所关注的是这样一些问题，如是什么东西形成了可见的方面，是谁在看，如何看，认知与权力是如何相互关联的等。它所要考察的是作为外部形象或对象与内部思想过程之间的张力的产物的看的行为。[18]

总之，视觉文化研究主要地是对视觉性的研究，而视觉性最核心的结构元素就是看与被看的关系，更确切地说，是隐藏在看的行为中的视觉与权力的运作，这就意味着，视觉性的研究必定是自我反思性的和质疑性的，它是对看的模式的质疑，是对视觉的纯粹性和优先性的质疑，亦是对看/被看的权力关系的反思和质疑。

三、文化研究与视觉文化研究

顾名思义，既然是对视觉/视觉性的一种“文化研究”，那么将视觉文化研究归于“文化研究”的一个分支当是顺理成章的事。就人们将“文化”界定为人类社会生活和行为方式的总体，而视“文化研究”是对文化的表征实践的一种思考而言，说视觉研究也是一种文化研究并无不可；可是，就视觉文化研究更多地是从拉康和福柯的后结构主义以及鲍德里亚的后现代主义那里汲取其批判资源，并具有强烈的反对“文化研究”的建制化倾向而言，两者之间又有根本的差异。

我们知道，“文化研究”缘起于 1964 年英国伯明翰大学成立的当代文化研究中心，其在理论传承上一方面继承了英国的文化批评传统，另一方面也吸收了新马克思主义的批评框



架，尤其是法国马克思主义理论家阿尔都塞的意识形态理论和意大利马克思主义者葛兰西（Gramsci）的文化霸权理论，因而，“文化研究”自一开始就具有极其明确的意识形态特征，以至于有人把它的研究旨趣概括为“表征的政治学”，即对文化产品和文化活动的表征中所隐含的权力关系的研究。

“文化研究”从一开始，就把社会批判和政治介入当作核心任务，无论是 50、60 年代的工人阶级文化研究、70 年代盛行的媒体文化研究和青少年亚文化研究、80 年代以来的种族研究和性别研究，都致力于揭示文化塑造社会意义的作用，努力发掘社会边缘群体与主导阶级之间的权力关系，换言之，它张扬底层阶级和社会边缘群体争取文化支配权的斗争。“文化研究”不仅企图扣紧社会现实的脉动，更希望能介入社会的脉动。摆脱学院既有的僵硬轴线，把分析带入文化生活，转变既有的权力形式及关系，是“文化研究”一直坚持的方向。其中“阶级”、“性别”和“种族”的问题是“文化研究”所关注的三大焦点，尤其 20 世纪 70 年代中期之后，随着《仪式抵抗》、《妇女问题》、《反击帝国》等一系列专题性研究成果的问世，更奠定了“文化研究”的这一政治范式，并出现了研究的学科化和建制化倾向。[19]

实际上，视觉研究一直以来也受到“文化研究”的关注。例如，罗兰·巴尔特发表于 1964 年的著名论文《形象的修辞》是较早运用符号学研究广告的一个经典文本，该文在 1971 年被翻译成英文发表于文化研究中心的集刊《文化研究文集》第一期上；还有雷蒙·威廉斯（Raymond Williams）和斯图亚特·霍尔（Stuart Hall）对大众传媒的研究，都一度产生了深远影响。但是，总体来说，文化研究者对视觉文化的关注比较单一，比如，他们基本上都是以电视作为研究对象，并专一于受众研究，因而，尽管巴尔特的论文被介绍过来了，但却少有人运用他的符号学方法去对广告和其他的视觉产品做类似的分析；他们的理论资源大都采用的是葛兰西的文化霸权理论，着重于通过分析影像的编码与解码过程来思考文化内部的政治和权力结构，这一顽固的意识形态意图使得他们对非马克思主义的理论资源缺乏足够的兴趣；再有，他们比较多地强调特定的社会语境对受众的影响，强调文化与社会之间的互动关系，而对看的行为或者说视觉性本身较少进行分析。

文化研究者不仅很少关注视觉性本身的问题，甚至于对这一问题有着某种意识形态的排斥。以电影研究为例，伯明翰中心的集刊《文化研究文集》第一期出版于 1971 年，也是在这一年，英国的另一个具有明显左翼倾向的电影理论杂志《银幕》改为季刊出版发行。自这时开始，《银幕》一方面大力引介法国新理论，另一方面也发表英国学者自己的研究成果。尤其对于精神分析理论，这家杂志表现出特别的兴趣。1975 年夏，《银幕》杂志出版了精神分析专号，同年秋又登载了劳拉·穆尔维（Laura Mulvey）的那篇有影响的论文



《视觉快感与叙事电影》，在该文中，穆尔维运用精神分析理论探讨了电影机器、观影者、性别之间的权力关系，堪称是研究电影中的视觉性问题的筚路蓝缕之作。转向精神分析，主要是拉康的精神分析，对于《银幕》杂志来说，目的是为了填补文化研究者们的马克思主义范式的缺失，即对语言中的主体生产问题的忽视。[20]但是，《文化研究文集》的作者们对调和马克思主义话语和精神分析话语的企图一直持有一种怀疑的、不明朗的态度。1977 年，《银幕》发表了一篇论文，对伯明翰中心在运用“文化”范畴时体现出来的人道主义和经验主义倾向进行了激烈的批评，由此引发了两个阵营之间的一次论战，文化研究者们指责《银幕》的电影研究者的精神分析和符号学方法是抽象的形式主义。这一论战到 80 年代仍在断断续续地进行，例如，文化研究者理查德德德·约翰生（Richard Johnson）1985 年还在《究竟什么是文化研究》一文中批评说：……从索绪尔的语言学和列维-斯特劳斯的人类学，到早期的巴尔特和人们有时称之为的‘符号学 1 号’，到截止 1968 年 5 月在电影批评、符号学和叙事理论方面的众多发展，包括阿尔都塞式的马克思主义、后期符号学和精神分析学。尽管其众多变体，这些‘指意实践’的方法都共有一些范式局限性，我称此为‘结构主义的简缩’。[21]

在约翰生看来，从索绪尔、列维-斯特劳斯到巴尔特和拉康的结构主义与后结构主义是一种对文本加以简约化的“形式主义”，它们过分囿于文本分析而忽视了文化形式的生产问题，它们过分关注“形式语言或符码”的生产而忽视了读者的问题，它们有一种严重的理论缺乏，那就是“主体性理论的缺乏”。约翰生还特别地比较了伯明翰学派的文化研究和《银幕》杂志的电影研究，他说：“伯明翰的文化研究倾向于历史，更加关注特殊联合和制度定位，而英国的电影批评则采取另一种方式，……《银幕》在 70 年代所愈加关注的不是作为社会和历史过程的生产，而是指意系统本身的‘生产’，尤其是电影媒体的再现手段。”[22]在他看来，对再现手段的这种研究既忽视了人的实际生产活动和在生产活动中形成的人的社会关系，也缺乏对再现手段背后的东西做历史的解释；另外，这种形式主义批评对精神分析的运用尽管是想把文本与读者连结起来，可其代价往往是要对社会主体进行极端的简化，“把他或她归结为原始的、赤裸的、婴儿的需要。”[23] 约翰生的这些观点在伯明翰学派中是比较有代表性的，它显示了“文化研究”的某些基本特征，例如在政治意识形态上强烈的新左派色彩，在理论范式上坚定的马克思主义基调，在研究方法上明显的经验主义倾向，在文化理想上鲜明的具有“阶级意识”的人道主义情怀。尽管在 20 世纪 80 年代以后——根据斯图尔特·霍尔（Stuart Hall）的说法——“文化研究”中“结构主义”的范式有取代“文化主义”范式的趋向，但在一开始，那所谓的“结构主义”是经过修正的，是在有限的意义上加以运用的，并且还只是局限于阿尔都塞的马克思主义的



结构主义。一直到 90 年代之后，随着文化研究影响的扩展，这种情形才有所改变，尤其是视觉文化研究的兴起，根本上动摇了传统的“文化研究”那相对整一的形象。

在目前，我们还不能说“视觉文化研究”是一种学派，更不能说是一个学科，甚至连这一研究的对象是什么，各人的看法也不尽相同，不过有一点是共同的，那就是视觉研究者们极力要让自己与传统的“文化研究”保持距离。所以，从“文化研究”来追述视觉研究的谱系，与其说是基于前者对后者的影响，不如说是基于后者在一种批判的意义上对前者的收编。

其实，20 世纪 90 年代之后，随着伯明翰学派影响的日益扩大，文化研究在英国以外的地区出现了更多样的研究形式，视觉文化也越来越受到这一研究的关注，巴尔特式的符号学、拉康式的精神分析、福柯式的后结构主义、德里达式的解构主义、鲍德里亚式的后现代主义等等，都开始渗透到文化研究领域，以至于我们有时很难明确地去界定——实际上也没有必要——这究竟是“文化研究”还是“视觉文化研究”，例如，“文化研究”第二代的掌门人、曾一度想在“文化主义”范式和“结构主义”范式之间寻求调和的斯图尔特·霍尔于 1997 年主编的《表征——文化表象与意指实践》[24]一书基本上就放弃了传统“文化研究”的那些建制化的范式，在“文化主义”和阿尔都塞式的“结构主义”范式之外对各种视觉文化的表征（不再局限于电视）进行了多样化的分析，已属典型的视觉文化研究。

说视觉文化研究是对传统“文化研究”的一种批判性的收编，这主要体现在如下几个方面。

第一，自一开始，“文化研究”的一个主导叙事就是文化与社会的关系，它从人类学和社会学的意义上把文化理解为是某一民族、社区、国家或社会集团与众不同的“生活方式”或“共享价值”，把文化理解为是一种“实践”，因而强调要在社会的总体关系中来把握文化的运作。一定意义上说，视觉文化研究承袭了这样一种“实践”的文化观，强调视觉表征的运作过程，但它放弃了“文化与社会”的叙事框架，拒绝以此去建构表征实践的运作机制，而是要求把表征看作一种非指涉社会现实的语言或符号系统，要求我们在看与被看的辩证法中来把握表征的意义生产。

第二，“文化研究”对马克思主义的实践原则即理论不仅要认识世界而且要改造世界似乎深信不疑，对马克思主义的历史化运作也情有独钟，因而，尽管在 80 年代之后具有“反中心化主体”倾向的“结构主义”范式居于主导地位，但其批评旨趣仍不时地投射出一种人道主义和主体性的关怀。相比之下，视觉文化研究的马克思主义色彩要大为淡化，在它那



里，马克思主义的话语，连同人道主义和主体性的话语，被看作一种总体性的话语全被交付于解构之刀，被一种后现代的差异性逻辑所取代，必须记住的一点是：视觉文化研究乃是一种反视觉中心主义和本质主义的研究，一种强化视觉的不纯粹性和差异性的研究，因而也是一种颠覆人道主义和主体性的视界政体的研究。

第三，从批评方法上来说，“文化研究”对战后主导着西方批评界的形式主义潮流大加攻击，力图运用民族志、社会学等研究方法对文化实践做跨学科的研究。视觉文化研究主要运用的符号学、结构主义、后结构主义、精神分析等批评原则在文化研究者那里都被看作是形式主义的变种，认为它们是抽象的、拜物教的、非历史的。而在视觉文化研究者看来，“文化研究”在历史主义与文本主义之间过分执着于“不是/就是”的排他思维，这不过是中心主义和本质主义幻觉的一种回光返照，而按照他们的差异性逻辑，在具体的研究中究竟采用何种方法，要取决于研究对象和研究目标，也就是说，不是以“方法先行”来阐释对象和目标，而是要依据对象和目标来创建方法。而这也就意味着，视觉研究的方法必须是自我反思、自我质疑的，根本不存在一个自足的方法，所有方法的有效性都必须在阐释中加以证明。因此，在视觉文化研究中，我们常常会看到民族志、社会学、心理学、历史学、哲学、艺术学等等各种学科的交叉研究。

第四，“文化研究”强调的是文化与社会之间的互动，它反对传统文化批评对“高雅文化”与“大众文化”的价值二分，为此它对下层社会或边缘群体的“属下”（subaltern）文化或大众文化给以了充分的关注，大众文化研究可以说是“文化研究”最具特色也最富成效的一个领域。可是，为了反对高雅与大众之间的等级分划，刻意去强化大众文化的意义，这并不能从根本上摆脱那一二分的强制性，相反它甚至会强化那一二分的思维。在这一点上，视觉文化研究者们明智地让自己摆脱了高雅与大众的纷争，因为他们所面对的不是文本的可见性方面，而是结构这种可见性的总体视觉情境，是构成可见性的那些不可见的“视觉机器”，是被可见性既敞开又遮蔽的东西。这样，在视觉文化研究中，只要与看的行为有关的东西，都将是它的研究对象，而不论是高雅的还是大众的。这一设定可能会使得视觉研究处于一种没有边界的状态，它不仅要研究那些视觉艺术和图像文化，也要研究诸如广场、博物馆、购物中心等这样的空间存在，它不仅要研究视觉艺术史，也要研究各种视觉机器的历史，研究影响人的看的行为的各种社会建制和文化艺术机构的历史，等等。当然，这种无边界性并不意味着无所不包，如前所说，视觉文化研究有一个基本的内核，那就是视觉性，即组织看的行为的一整套的视界政体，包括看与被看的关系，包括图像或目光与主体位置的关系，还包括观看者、被看者、视觉机器、空间、建制等的权力配置等等，只有与这个意义上的视觉性有关的研究，才称得上是“视觉文化研究”。



四、结语

我们在此追述的三个谱系只能算是对视觉文化研究的一个简单透视，这一透视仅仅围绕着“视觉性”来进行可能是专断的，我们这么做并不是想要把这一研究建制化，而是为了突出它作为视觉研究的一次范式转型的独特方面。其实，在实际的研究中，视觉性的问题会因为性别、种族、阶级等维度的介入而更加复杂化，看与被看的关系会因为视觉机器、图像、主体位置的配置而构成一个权力拓扑学，一个可不断增生和复制的权力母体。

视觉文化研究兴起的时间并不长，但它的扩散力量不可小视，它的学科疆域交叠的研究方法正在涂改着我们许多传统的学术领地，例如前面提到的周蕾对鲁迅的文本的视觉性的研究已经引出了许多新的问题：技术化的视觉经验与中国现代文学的关系、透过视觉机器的观看与中国的现代性话语的关系、图像文本与文学文本的互文性等等，这些问题在传统的文学研究中是不可能提出来的，即便提出来了，传统的研究方法也无用武之地。

正如前面一再强调的，视觉文化研究带有强烈的后现代气质，它的反视觉中心的倾向直接指证着当代社会“全景敞视的政体”，指证着包裹在我们的观看癖中的自恋和恋物癖好，亦指证着当代主体已被幻化的异形，但视觉文化研究不是那疗伤的机器，它不想也不可能为我们提供一个走出这镜城的政略，它充其量只是这幻化的异形在死亡前的最后一次艳舞表演，我们对那镜城幻影的痴迷正是它获得滋润的源泉。

---

[1] 有关柏拉图和亚里士多德的视觉中心主义，卡洛林·科斯麦耶在《味觉与趣味——食物与哲学》（北京：友谊出版公司2001年，吴琼等译）一书的第1章有精彩的论述，亦可参见Martin Jay, Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought, Los Angeles: University of California Press, 1993, chap.1。

[2] 还有，在《理想国》的那个著名比喻——洞穴比喻——中，柏拉图也称视觉是一种类似于光源的高贵感官，尽管他同时也对那种经验性的视觉（囚禁在洞穴里的人们的视觉）的欺骗性表现出不满。有关柏拉图对于经验性的视觉和作为心灵之眼的纯粹视觉的不同态度，可参见Martin Jay, Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought, chap.1。

[3] 亚里士多德：《形而上学》，第1页，吴寿彭译，北京：商务印书馆1959年。

[4] Hans Jonas, ‘The nobility of sight ’, Philosophy and Phenomenological Research, 14-4（1954）, p.507。



[5] Hans Jonas, ‘The nobility of sight ’, p.513。

[6] Hans Jonas, ‘The nobility of sight ’, p.519.

[7] 参见 Martin Jay, Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought, chap.1-2。

[8] J. Lacan, The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis, London: Penguin Books, 1979, P.73。

[9] 福柯：《权力的眼睛》，第 155 页，上海：上海人民出版社 1997 年，严锋译，译文略有改动。

[10] Guy Debord, the society of spetacle, New York:Zone Books, 1995, p.12.

[11] Guy Debord, the society of spetacle, p.17.

[12] 安妮·弗莱伯格：《移动和虚拟的现代性凝视：流浪汉/流浪女》，见罗岗、顾铮主编：《视觉文化读本》，第 327-328 页，桂林：广西师范大学出版社 2003 年。

[13] 海德格尔：《林中路》，第 86 页，孙周兴译，上海：上海译文出版社 1997 年。

[14] J. Baudrillard, Simulacra and simulation, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994, p.2.

[15] J. Baudrillard, Simulacra and simulation, p.6.

[16] Mieke Bal, ‘Visual essentialism and the object of visual culture’, Journal of Visual Culture, 2-1（2003）, p.9.

[17] 周蕾：《视觉性、现代性与原始的激情》，见罗岗、顾铮主编：《视觉文化读本》，第 261 页。

[18] Hooper-Greenhill, Museums and the Interpretation of Visual Culture, London and New York: Routledge, 2000, p.14.

[19] 有关英国文化研究的发生、发展及其与视觉研究的关系，美国学者维克多·伯金在《在/差异的空间》一书的“导论”中有独到的论述，见 Victor Burgin, In / Different Spaces, Los Angeles: University of California Press, 1994.

[20] 需要特别地指出，这里所讲的“语言”是拉康意义上的，即一种类似于无意识的结构性力量。



［21］约翰生：《究竟什么是文化研究》，见罗钢、刘象愚主编：《文化研究读本》，第 35 页，北京：中国社会科学出版社 2000 年。

［22］约翰生：《究竟什么是文化研究》，第 36 页。

［23］约翰生：《究竟什么是文化研究》，第 41 页。

［24］该书的中译本已由商务印书馆出版。

（选自爱思想网，来源：中国人民大学学报）

【原文链接】 【回到目录】

主编：方可成

编辑：王陶陶，王菡，常仁豪

设计： 潘雯怡，张宇星

校订： 李思遥

出品人：杜婷

若希望订阅此电子周刊 doc 版请发空邮件至 cochinaweeklydoc+subscribe@googlegroups.com；若订阅 pdf 版请发送至 cochinaweeklypdf+subscribe@googlegroups.com；mobi 版至 cochinaweeklymobi+subscribe@googlegroups.com；epub 版至 cochinaweeklyepub+subscribe@googlegroups.com。

此电子周刊由「我在中国」（Co-China）论坛志愿者团队制作，「我在中国」（Co-China）论坛是在香港注册的非牟利团体，论坛理事杜婷、梁文道、闾丘露薇、周保松。除了一五一十周刊之外，Co-China 每月还在香港举办论坛，并透过网络进行视频、音频和文字直播。2012 年开始 Co-China 在香港举办面向青年的夏令营，第一届主题为「知识青年，公共参与」，2013 年夏令营的主题是「始于本土：本土、国家、世界冲撞与协商」。

Co-China 论坛网址：https://cochina.co

Co-China 论坛新浪微博：CoChina 论坛（http://weibo.com/1510weekly）

Co-China 论坛 facebook：「我在中国」（Co-China）论坛（https://www.facebook.com/CoChinaOnline）

